

K₁ $\frac{78}{171}$

П. ПЕРЦОВ

Кл $\frac{78}{171}$

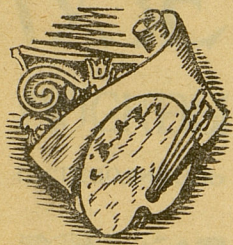
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МУЗЕИ МОСКВЫ

ПУТЕВОДИТЕЛЬ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1 · 9 · 2 · 5







Кл

78
171

П. ПЕРЦОВ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ

МУЗЕИ

МОСКВЫ

ПУТЕВОДИТЕЛЬ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1925 ЛЕНИНГРАД



2002132693

Этот путеводитель отпечатан
в Государственной Нотопе-
чатне (Колпачный, 13; тел.
11-85) в количестве 5000
экземпляров.

Главлит: 40704. Гиз. 9865.

Обложка, титул, заставки и кон-
цовки работы
И. А. Француза

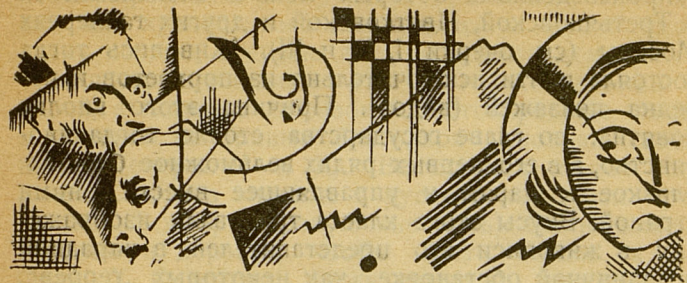
РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА

1834-03

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ К ОЧЕРКАМ I—IV. О галереях Русской Живописи.	7
I. ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЛЕРЕЯ	15
II. ЦВЕТКОВСКАЯ ГАЛЛЕРЕЯ	65
III. МУЗЕЙ ИКОНОПИСИ И ЖИВОПИСИ, б. Остро- уховская галерея.	71
IV. МУЗЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ.	81
V. ВЫСТАВКА ИСКУССТВ ВОСТОКА.	89
VI. МУЗЕЙ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ	99
ВВЕДЕНИЕ К ОЧЕРКАМ VII—VIII. О галереях Западной Живописи	141
VII. ПЕРВЫЙ МУЗЕЙ НОВОЙ ЗАПАДНОЙ ЖИВО- ПИСИ, б. Щукинская галерея	145
VIII. ВТОРОЙ МУЗЕЙ НОВОЙ ЗАПАДНОЙ ЖИВО- ПИСИ, б. Морозовская галерея	159
ПРАКТИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ	166





РУССКОЕ ИСКУССТВО С ДАВНИХ ПОР
* процветало в древней Руси, за тысячу лет до *
нашего времени и долгое время оно служило
лишь религии: светской живописи на Руси тогда
еще не было; существовала только иконопись. Ико-
нописное искусство процветало у нас в течение
долгих веков. В некоторых московских художест-
венных музеях есть отделения, посвященные этому
искусству, где собраны характерные его образцы
(см. очерки I и III). Когда, при Петре Первом,
Россия сблизилась с Западной Европой и стала
перенимать ее вкусы и ее творчество, у нас
появились и мастера чисто светского искусства.
Сперва это были западные художники, выпи-
санные Петром и его преемниками для укра-
шения царских дворцов. Но уже в половине
позапрошлого (XVIII) века и в России обна-
ружились первоклассные живописные таланты,
не уступавшие тогдашним западным мастерам.
Таковы были Рокотов, Левицкий и Боровиковский,

с произведениями которых можно познакомиться в Третьяковской, Цветковской и других галереях Москвы (см. очерки I, II и III). Живопись тогда состояла почти исключительно из портретов и изредка пейзажей (видов). Причина этого вполне понятна: во главе государства стояло тогда дворянство, а в его первых рядах вельможное барство, близкое к царям и управлявшее вместе с ними страной. Вкусы этого класса требовали изображения в живописи его представителей в парадной праздничной обстановке, как некоторых „героев“, что лучше всего достигалось через искусство портрета.

Портреты упомянутых выше художников и других, им современных, изображают почти исключительно представителей дворянского класса — военных, государственных людей и помещиков. Только очень редко, как например в замечательном жанре Шибанова (см. очерк I), внимание художника направлялось на деревенскую жизнь, на быт крестьян.

Тот же характер сохраняла русская живопись и в течение почти всей первой половины XIX века. Московские галереи имеют сравнительно мало образцов за этот период — особенно произведений академических мастеров (профессоров Академии Художеств, находившейся в северной столице). Но и в Москве есть несколько прекрасных образчиков кисти Кипренского, Тропинина, Венецианова и Федотова — мастеров не академиков, отчасти продолжавших живопись предшествующего времени, как Кипренский, отчасти подготовивших, как Тропинин, Венецианов и Федотов, переход к

новым временам. В портретах Тропинина, который сам был крепостным и освободился из неволи лишь очень поздно, впервые дала себя знать демократическая струя: он пишет уже не только вельмож и царей, а главным образом простонародные лица, к которым он привык благодаря условиям своей жизни (очерки I и II). Венецианов пошел еще дальше, создав впервые в русской живописи крестьянский жанр (бытовую живопись). Он поселился нарочно в деревне, чтобы стать ближе к ее быту. У Федотова, также впервые, пробивается обличительная струйка: он дает в картинах своего рода нравоучительные рассказы с сильной примесью насмешки (очерк I).

Таким образом мало-по-малу подготовился тот перелом в художественных вкусах русского общества, который совпал с социальным переломом 60-х годов, явившись одним из его следствий. Русское помещичье барство к этому времени переживало уже эпоху своего упадка. Вместо него, начинали выступать другие общественные слои; русская литература из дворянской стала литературой разночинцев, и та же перемена произошла и в живописи. Уже в конце 50-х годов появляется сразу целая группа художников, во главе с Перовым, которая сосредоточилась на изображении русского быта (жанр), оставив библейские и исторические сюжеты, исключительного требовавшиеся Академией. При этом такое изображение стало носить по преимуществу „обличительный“, как тогда выражались, характер. Это была уже не добродушная насмешка Федотова, а общественная сатира. В ней выразился разрыв нового общест-

венного слоя с прежним социальным укладом и боевое отношение ко всем сторонам прошлого. В Московских галереях эта эпоха представлена богато, особенно в самой популярной из них — Третьяковской.

Художественное движение 60-х годов продолжалось и в последующие десятилетия, выразившись преимущественно в деятельности общества передвижных выставок (с 1871 г.), основанного художниками Мясоедовым и Крамским. По имени этого общества все художественное течение, с ним связанное, получило наименование „передвижнического“. В продолжение по крайней мере 30 лет „передвижники“ стояли во главе русского искусства, и их вкусы и художественные стремления не вполне исчезли в русском обществе даже сейчас.

По мере того, как новая жизнь проникала собою старую, переделывая ее по-своему, новое искусство стало терять свой боевой характер и выражаться в более спокойных формах. У „передвижников“ 70-х и 80-х годов жанр носит уже чисто бытовой, описательный характер. В то же время проявляется особый интерес к историческим сюжетам. Уже Перов кончил попытками исторических картин, а в 80-е годы выступают два таких крупных мастера в этом направлении, как Репин и Суриков. Если у первого исторический жанр перемешивается еще с другими сюжетами, то Суриков уже исключительно исторический живописец и первостепенный мастер в этом роде живописи. Это увлечение прошлым и русской стариной опять-таки совпадает с социальным характером 80-х годов — поры общественного затишья, когда, при Александре III,

была сделана краткая и неудачная попытка подновления падавшего феодально-абсолютистского строя. В те же годы в русской живописи впервые проснулся интерес к сказочному, волшебному миру и к миру народных преданий. В лице Виктора Васнецова русские сказки и былины нашли для себя первого иллюстратора, за которым вскоре последовали и другие, как Малютин, Врубель, Поленова, проникшие глубже в дух народного творчества.

Конец XIX века, когда в русской социальной жизни произошла фактическая замена умиравшего дворянского быта кратковременным расцветом капиталистической буржуазии, дал и в нашей живописи полосу нового своеобразного подъема, оказавшегося столь же непрочным. В 90-е годы выступил ряд художников, уже далеко отошедших от дороги „передвижников“, хотя этот отрыв долго не сознавался. Таковы Врубель, Серов, К. Коровин, Левитан и другие, живописи которых посвящены крайние в верхнем этаже залы Третьяковской галереи (залы 14 и 15), а также часть галереи б. Остроухова (очерк III). Для этой полосы характерно ослабление общественных интересов, отсутствие социальной сатиры и развитие технической стороны искусства. Живопись „передвижников“ страдала многими техническими недостатками—чернотой тонов, слабостью рисунка и т. п. Напротив, живопись их преемников вернула те высокие художественные достоинства, которыми отличались мастера XVIII и начала XIX века, и снова поставила русское искусство на одну высоту с европейским.

Эти технические достижения были развиты еще более следующим поколением, главные силы кото-

рого сгруппировались вокруг художественного журнала „Мир Искусства“ (1898—1904 г.г.). Группа эта сменила в своем влиянии обветшавшее „передвижничество“ и создала своеобразную живопись, которую можно назвать ярким отражением настроений, вкусов и знаний столичной интеллигенции.

В живописи этого направления весьма большую роль играло влияние западно-европейского искусства, впервые усвоенного тогда русскими художниками во всем его историческом объеме, а также сюжетная сторона, хотя иного характера, нежели у передвижников.

Взамен общественной сатиры и народнических тяготений, здесь на первый план выступило стремление к широким обобщениям и сложным историческим характеристикам.

Живопись становилась все менее и менее простым отражением действительности и сознательно ставила себе целью передачу этой действительности в некотором преображенном и даже условном виде, соответственно личным переживаниям художника.

Эта черта нашла свое окончательное развитие в живописи следующего поколения—в школах так называемых „футуристов“ и „кубистов“ (см. очерк IV). Русская живопись здесь уже вполне слилась в своих устремлениях с западно-европейской, сводясь почти всецело к постановке и разрешению заданий чисто-технического характера. Ей стало как бы тесно в своих собственных границах и она стремится перешагнуть их, создав возможность каких-то новых и неожиданных достижений, — снова

в согласии с характером самой эпохи, ознаменовавшей себя грандиозным социальным переворотом.

Соответственно этому общему ходу развития русского искусства, развивалась и пейзажная живопись (видопись), занимающая у нас довольно заметное место.

В XVIII столетии, в вельможный век, она состояла главным образом в изображении столичных городов и царских дворцов и садов, а также помещичьих усадеб, при чем подражала в своих приемах западным образцам.

Позднее развился интерес к изображениям далеких, особенно южных стран, и русский пейзаж достиг в лице Сильвестра Щедрина и Ал. Иванова чрезвычайной высоты (см. очерки I и III).

Это направление нашло свое заключение в живописи „поэта моря“ Айвазовского (очерк I).

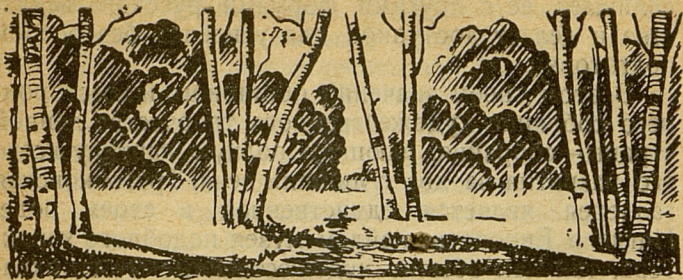
В 60-е годы и здесь произошел огромный перелом во вкусах — проснулась любовь и внимание к родной природе, и живопись стала стремиться к точной передаче ее картин. Таков пейзаж у Шишкина, Клодта, Куинджи, Васильева и других (см. очерки I и III).

Это движение, пройдя последовательные ступени у Саврасова, Поленова, Виктора Васнецова и Остроухова, достигло своей вершины в пейзаже Левитана, которого можно назвать лучшим поэтом русской природы на полотне.

К нему примыкают Нестеров и Аполлинарий Васнецов, с иным подходом к той же теме у первого и своеобразными природными мотивами второго.

После этого расцвета, в эпоху „Мира Искусства“ и последующие, пейзаж отходит на второй план, принимая также условный характер и наконец совсем исчезая, как самостоятельная форма.





ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЛЕРЕЯ ПРЕДСТАВЛЯЕТ * собою самый популярный из наших художе- * ственных музеев. В глубокой провинции знают, можно сказать, только этот музей, и почти каждый даже случайно попавший в Москву житель других городов считает своим долгом посетить это знаменитое собрание. В этом смысле Третьяковская галлерея играет для русских почти такую же роль, как Лувр для Франции или римские и флорентийские музеи для Италии. Популярность этого художественного собрания, конечно, в значительной степени объясняется тем, что в состав его всегда входили главным образом (а теперь даже почти исключительно) произведения русской живописи, гораздо более понятной и близкой нашему обществу, нежели всякая другая. Литературный характер этой живописи, значительная роль в ней „сюжета“ картин и сравнительно малая так называемой „формальной“ (технической) стороны, наконец, богатое психологическое содержание — все это

сближает ее с другими формами русского искусства и делает доступной для усвоения без особой подготовки.

В этом своем значении обширного и всестороннего собрания художественного творчества данной страны—собрания, дающего полную картину всего его развития за два с лишним века, Третьяковская галерея является единственной в своем роде. Нигде в Европе не найдем музея подобного характера, так как обычно художественные музеи охватывают гораздо меньшие периоды национального искусства или же посвящены памятникам чужих стран.

Своим созданием Третьяковская галерея обязана деятельности замечательного лица, имя которого она носит. Павел Михайлович Третьяков (1832—1898), принадлежавший по своему происхождению к кругу крупной московской буржуазии, по призванию был настоящим собирателем и ценителем картин. Еще в ранней молодости он тратил все свои сбережения на покупку гравюр и литографий, а позднее, наследовав средства от отца, стал собирать картины (сперва голландских мастеров и лишь после—русских). Всю дальнейшую жизнь он посвятил этому собиранию, поняв его, как свой общественный долг, а не как личную прихоть. Иногда он даже приобретал вещи, ему лично не нравившиеся, но характерные, по его мнению, для того или иного направления в искусстве.

От времени до времени Третьяков обходил мастерские художников и знакомился внимательно с их работами, нередко приобретая их еще „на

корню“, т.-е. до выставки. Художники высоко ценили суждения Третьякова, и попасть в его галерею значило для них получить как бы общественное признание таланта. Со многими из лучших мастеров своей эпохи, как Перов, Ге, Репин, Крамской, Третьяков был в личных дружественных отношениях. Но, выслушивая их суждения, он сохранял чрезвычайную самостоятельность, и его окончательный приговор никогда нельзя было предопределить заранее.

Принадлежа к поколению „передвижников“, Третьяков естественно имел в общем вкусы своей эпохи, и в его собирательстве, особенно в первые годы, было заметно преобладание „передвижнических“ полотен. Но позднее, изошрив вкус, Третьяков значительно расширил свои симпатии: уже с начала 70-х годов он собирает картины не только современников и недавних художников, но и старых русских мастеров, разыскивая их по антикварным лавкам. В этом направлении он явился, можно сказать, пионером, и собранная им коллекция художников XVIII века, как Левицкий, Рокотов, Боровиковский, и друг., послужила позднее исходной точкой для изучения русского искусства этой эпохи, настоящий интерес к которому пробудился лишь после смерти Третьякова. Таким же начинателем явился основатель московской галереи и в деле собирания русских икон, как предметов художественной ценности. Ранее икона ценилась у нас лишь, как предмет религиозного культа или как древняя вещь, но Третьяков первый увидел в ней то, что оценили в полной мере тоже лишь последующие поколения. Теперь

его собрание икон занимает залу № 1 галлереи (см. ниже).

Вся деятельность Третьякова в высшей степени характерна с социальной точки зрения. К моменту, когда развернулась эта деятельность, роль аристократических и придворных кругов у нас почти уже окончилась: круги эти потеряли свое прежнее влечение к искусству и художественный вкус— в связи с общим своим упадком. Руководящее общественное значение перешло временно к буржуазии, и ее представители стали играть в своей частной деятельности ту самую роль ценителей и покровителей искусства, которая в XVIII веке и начале XIX исполнялась правительством и высшим дворянством. Теперь последних заменило частное лицо, принеся с собою свободу от официальной требовательности. Нельзя не признать, что собирательство Третьякова явилось в этом смысле как нельзя более во время, так как без его поддержки русские художники той эпохи не имели бы материальной возможности развернуть широко свою деятельность.

Развешивая картины сперва в залах своей квартиры, П. М. Третьяков впоследствии стал делать особые пристройки к своему дому для их помещения. В собирательстве ему помогал его младший брат, Сергей Михайлович (1834—1892), бравший на себя часть расходов по приобретению картин и самостоятельно приобретающий некоторые. Особенно много было собрано С. М. Третьяковым картин иностранных, преимущественно французских, мастеров. Между этими картинами есть первоклассные вещи, как напр., произведения так

называет „барбизонской“ школы — французских пейзажистов-реалистов. С. М. Третьяков собирал также скульптуру. Вся свою коллекцию и принадлежавшую ему половину родового дома Третьяковых в Лаврушинском переулке, где помещается галерея, он завещал своему брату. Получив это наследство, П. М. Третьяков решил еще при жизни передать всю галерею, вместе с домом, в собственность городу Москве (1892 г.). Город, приняв дар, назначил Третьякова пожизненным попечителем галереи и поручил ему управление ею. После смерти основателя, галерея управляется Советом с попечителями же во главе, которыми были последовательно художники И. С. Остроухов (до 1913 г.) и Иг. Эм. Грабарь (до 1924 г.), а ныне состоит П. М. Щекотов. При И. Э. Грабаре была произведена переписка всех картин, более согласованная с историческими и систематическими требованиями, и в общем весьма удачная. В связи с нею был составлен и новый обстоятельный каталог (1917 г.) Несмотря на сравнительно незначительные средства, отпускавшиеся городом на покупку картин (только 20.000 руб. в год), галерея постоянно и умело пополнялась новыми приобретениями, так что еще к 1917 г. общее число картин превышало уже 4.000. В последние годы оно значительно увеличилось, в связи с национализацией частных сокровищ искусства, но тесное и мало согласованное со своим назначением здание галереи не дает возможности ее расширения, вследствие чего многое хранится на складах, а в залах происходят нередкие перемены в материале, особенно в связи с различными, устраиваемыми

в помещении галереи выставками (иметь в виду). Таковы, напр., летом 1925 г. юбилейная выставка худ. Остроухова (зал XX) и выставка художников „Голубой Розы“ (фирма выставок около 1910 г.). Последняя (залы XIX и XXIX) собрала много произведений Борисова - Мусатова, (1870 — 1905), Сапунова (1880—1912 г.г.), Сарьяна (р. 1880), Павла Кузнецова (р. 1878) и Крымова (р. 1884). Из этих мастеров особенного внимания заслуживает первый.

Произведения иностранных художников ныне все удалены из галереи и предназначены в большинстве к помещению во вновь открываемом музее старой западной живописи, при Музее изящных искусств (очерк VI); частью же (произведения Мане, Дега, Гогэна и друг.) переданы в музей новой западной живописи.

Портал перестроенного после смерти П. М. Третьякова здания построен по рисунку художника Виктора Васнецова в старо-русском стиле. Хронологически осмотр нужно начинать с верхнего этажа, куда поднимаются по большой лестнице, налево из гардеробной.

Внизу лестницы большой конный портрет Екатерины II, раб. датского художника XVIII в. Эрик-сена (помещен временно).

На лестнице четыре гобелена, также случайно здесь висящие, и портреты Барышникова, раб. Тропинина (слева), и М. А. Бек, раб. Брюллова (справа).

Наверху портреты П. М. Третьякова, раб. Репина (справа), и С. М. Третьякова, раб. Серова (слева).

Войдя с верхней площадки в дверь налево, идем сперва из первой комнаты налево же и, минуя также следующую комнату, приходим в заднюю залу (№ 1), где помещено упомянутое выше собрание русских икон. Сравнительно небольшое, оно дает однако достаточно образцов, чтобы получить общее понятие о ходе развития и главных типах этого, столь характерного для древней Руси, искусства. Все собрание разделяется на три отдела: новгородских „писем“ (№№ 1—22 каталога 1917 г.), московских (23—36) и строгановских (37—56). Каждую из этих, последовательно сменявших друг друга, школ характеризуют свои определенные черты. В настоящее время былое, распространенное во времена Третьякова, предпочтение поздней строгановской школы (XVII в.) уступило место преимущественной оценке новгородского искусства. Под этим, может быть не совсем точным, термином подразумеваются золотые времена русской иконописи, перенесшей первоначальные византийские традиции и самобытные достижения киевского юга на новгородский север (XIV—XVI в.в.). Новгородский „пошиб“ характеризуется строгим эпическим стилем композиции, определенностью четкого, скульптурно-выразительного рисунка и яркостью столь же определенных, цельных красок. В нем наглядно сказалась психология ранних, искренних и свежих времен, сосредоточенных на немногих, но сильных переживаниях и не уходивших еще в позднейшую изысканность жизни и искусства. Прекрасными образчиками новгородского письма могут служить: большая икона „Избранных святых“ (№ 1 каталога; в ле-

вом углу на мольберте, XIV в.) или тройной „Деисус“ (20, XVI в.), сложная „О тебе радуется“ (12, XV в.), яркий „Спас вседержитель“ (15) и друг. Позднее, сдерживаемая государственной регламентацией московского периода, русская иконопись перешла от свободной и широкой трактовки своих тем к более замкнутому, домашне-интимному их пониманию. Таков характер московской школы, где икона теряет эпические черты фрески и принимает тот „комнатный“ вид, к которому привыкли мы (ср. напр. образ „Владимирской богородицы“, № 24, XVI в.). Еще позже на строгановском северо-востоке выработался новый, весьма сложный в композиции, стиль, мелочностью этой композиции и деталей напоминая даже иногда миниатюру. Здесь исчезает интимная уютность московского стиля: художник, кажется, задается целью вместить на небольшой площади иконы как можно более символически-сложных изображений (ср. 37 и 38, „О тебе радуется“, XVI—XVII в.в., с задней декорацией соборов). При сопоставлении новгородских и строгановских икон получается наглядный контраст между созданиями начальной и заключительной поры в развитии определенного художественного цикла. Характером поздней эпохи отмечены также две интересные в бытовом отношении иконы — поучения поморских писем XVIII в.: „Царь Птоломей познает тщету человеческой жизни“ и „Тщета земных благ“ (57 и 58). Здесь чистая метафизическая разработка тем заменилась уже благочестивым морализированием, делающим эти дидактические изображения своего рода переходом к светской живописи.

Небольшой зал II, через который мы прошли, идя в зал икон, содержит самые ранние произведения светского искусства. Здесь обращают на себя внимание вещи Рокотова (1730—1808)—первого по времени крупного мастера русской живописи (на правой от входа из залы № 1 стене): портреты В. И. Майкова, автора поэмы „Елисей или раздраженный Вакх“ (справа, 87), и А. М. Римского-Корсакова (слева, 86); между ними женский портрет; наверху портрет Екатерины II. Из этих портретов особенно выразителен Майков с заплаканными глазами на одутловатом лице—тип стихотворца-слагателя эротических виршей во вкусе эпохи. В том же зале малозначительные работы русских портретистов еще Елизаветинской эпохи Антропова (61—63) и Аргунова (66—67) и любопытный в бытовом отношении портрет знаменитого канцлера Бестужева-Рюмина в ссылке—повторение (Артемия Бутковского) портрета, сделанного крепостным художником Титовым: характерная фигура бывшего вельможи, опростившегося до чисто-мужицкого обличья (на той же стене, 65). Тут же портрет духовного композитора Бортнянского, раб. Бельского (74), и портреты, замечательного художника эпохи Павла и Александра I, Щукина (Павла, архит. Захарова, строителя Адмиралтейства и неизвестной; 79—81). Из пейзажей всего интереснее совершенно венецианские (в духе Каналетто) виды Петербурга XVIII века Ф. Алексеева, одного из первых поэтов невольской столицы (75—76); гораздо менее характерны его виды Москвы (4053—55). Большой вид римского Колизея Ф. Матвеева (82) дает понятие о любимых той эпохой

декоративно-театральных пейзажах. Из жанров весьма ценным является большое полотно М. Шибанова, крепостного художника Потемкина, „Сговор“, (4051), представляющее, как говорит надпись на обороте, суздальской провинции крестьян при заключении „свадебного договору“ и писанное в селе Татарове в 1777 г. Оно особенно интересно, как подлинный документ крестьянского быта XVIII века, свидетельствующий об экономическом уровне и бытовой внешности тогдашней деревни. (о другом жанре того же художника „Крестьянский обед“ см. следующий очерк). Наконец, в той же зале висит знаменитая жанровая картинка „Юный живописец“ (69), представляющая по своей жизненности и непосредственности некоторое чудо для своего времени. Теперь установлено имя ее автора: Фирсов, скрытое ранее за поддельной подписью ректора Академии Художеств XVIII в. Лосенки. Картина эта, изображающая простую бытовую сценку (мальчик-живописец пишет портрет девочки, позирующей под присмотром матери), может почитаться родоначальницей русского жанра (относится к середине XVIII в.).

Зал III (первый от лестницы) занят творениями лучших русских портретистов XVIII в.—Левицкого (1735—1822) и Боровиковского (1757—1825), образующих как по происхождению (оба из Украины) так и по характеру творчества, своего рода двойную художественную звезду. В лице Левицкого, выступившего в эпоху Екатерины, русская живопись впервые достигла вполне европейского уровня и имя этого мастера, так же как имя его соотечественника, может быть поставлено на ряду с име-

нами величайших мастеров европейского портрета XVIII века. В портретах Левицкого чувствуется тонкая художественная индивидуальность, умеющая подойти к своим темам смело и проникновенно. Почти все его работы написаны каждая в особой красочной гамме и отмечены оригинальностью художественной индивидуализации. Таков, напр., портрет вице-канцлера Голицына с его смелым сочетанием буро - алого, цвета спелой смородины, кафтана и голубой орденской ленты (89), или замечательный по резкой отчетливости психологической характеристики портрет певицы Анны Дави — женский „хищный тип“ в кокетливой нарядности пастушеского костюма (94). Любопытен в бытовом отношении портрет мальчика Макиеровского в маскарадном костюме взрослого — странно - уродливая, похожая на куклу фигурка (95). Как красочник, Левицкий почти не имеет себе соперников в русской живописи. Мало чем уступает ему в этом отношении (если уступает) и Боровиковский, но его красочная гамма, в противоположность любви Левицкого к ярким тонам, носит вечерний характер — это по преимуществу голубой, лиловый и синий цвета в удивительно изящном сочетании с белым (портреты Лопухиной и Нарышкиной 102—103). И в смысле характеристики портреты Боровиковского не так индивидуализированы, как портреты Левицкого: все они имеют между собою некое „фамильное сходство“: на всех почти повторяются те же одутловатые черты, глаза „с поволокой“, крупные чувственные очертания губ, голубоватая бледность кожи. Женские лица удаются Боровиковскому лучше, чем мужские, и такие его созда-

ния, как только что упомянутые, или как портреты Гагариной (106), Гагариных (109), неизвестной в желтой шали (105), принадлежат к лучшим образцам русского женского портрета. В этих образах ярко отразилась сентиментальная пора александровского романтизма: эти изнеженные и утомленные фарфоровые красавицы, конечно, читали уже „Бедную Лизу“ Карамзина и плакали над „стонущим голубочком“ в стихах Дмитриева. Между мужскими портретами выделяются портреты неизвестного (100) и Дубовицкого (110); превосходит большой портрет Куракина (против входа из залы II); интересен своей „экзотичностью“ портрет персидского принца (101), и наконец резко контрастирует со всем окружающим миром в своем неожиданном реализме портрет дворецкого в имении Трошинского (113)—злое подозрительное лицо, заставляющее вспомнить Аракчеева. В том же зале находятся бюсты (мрамор и бронза) Екатерины II и Голицыных, работы знаменитого скульптора той эпохи, Шубина; эти изображения удачно схватили привычную улыбку самодовольного благоволения, застывшую на лице Екатерины II—характерную улыбку „всезнающего“ и самовлюбленного XVIII века.

Большой зал IV вмещает произведения весьма разнообразных мастеров первой половины XIX в.—времени, предшествующего расцвету русского натурализма. Эта пора представлена в галлее слабее всего: реалистические вкусы П. М. Третьякова отвращали его от романтиков и последних классиков русской живописи. Характерных для академической школы громадных полотен в усло-

вно-классическом стиле в галлерее нет вовсе; взамен того, мы встречаем их авторов — тех же академических знаменитостей, представленных скромными, но гораздо более жизненными портретными работами. Таковы (бл. входа в зал) два портрета проф. Угрюмова (115—116), портрет Голицыной (так наз. „*princesse nocturne*“, 125) проф. Егорова; автопортреты проф. Варнека (158 и 162) и ряд других его портретов (157, 159—161, 163), портрет старика в шубе, раб. Яковлева, ученика Левицкого (174), романтический с рембрандтовским освещением автопортрет Н. Алексеева-Сыромлянского („Алеко“, 278) и др. К ним примыкают довольно многочисленные портреты литературных и иных „известностей“, как напр. любопытная „Группа писателей“ (Пушкин, Жуковский, Крылов, Гнедич) Григ. Чернецова (235), два гоголевских портрета кисти Моллера (274—5), два портрета Карамзина—Тропинина (128—129), Брюллова, его же (138), баснописца Крылова—Волкова (119), художника Айвазовского—Тыранова (251), худ. Венецианова—Зарянка (314), Грановского—Захарова (286), наконец, известные пушкинские портреты Кипренского (168) и Тропинина (131—132), дающие возможность наглядно сравнить романтический подход к своей модели первого с неприкрашенной „резвостью“ второго (особенно этюд 131). Кипренский и Тропинин образуют вообще вторую взаимно-дополняющую пару русских портретистов, вслед за Левицким и Боровиковским. Кипренский (1783—1836)—характернейший мастер романтизма в русской живописи; его полотна блещут исключительным искусством колорита (ср. портрет Хвостовой, 165

или портрет гр. Растопчиной в выдержанной серой гамме, 164, или превосходный, в черно-синей гамме, портрет А. М. Голицына, без №). Неожиданно широкой манерой написан поздний портрет А. Шишмарева (169). Весьма характерен несколько слащавый автопортрет (170)—любимая тема Кипренского. Тропинин (1776—1857) сходен с Боровиковским в некотором однообразии своих изображений, также составляющих своеобразную художественную „фамилию“. Ее типичным представителем может считаться, среди полотен галереи, портрет сына художника („Голова мальчика“, 134) белесоватые тона крупно-очерченного лица и бледно-желтый цвет волос составляют здесь „фамильные“ признаки. Демократическое происхождение Тропинина (он был крепостным до 47 лет) выделяет его среди ранних мастеров русской живописи, и с этой особенностью согласуется реалистический наклон его таланта. В портрете К. Брюллова, напр., (138) он при всех романтических атрибутах (Везувий на заднем плане), изображает прославленного автора „Последнего дня Помпеи“ белокурым обрюзгшим немцем, учителем рисования. Этот наклон не мешал, однако, Тропинину сохранять еще, подобно его лучшим предшественникам и современникам, яркое чувство красок и колорита, как в этом удостоверяет, напр., его портрет В. А. Зубовой (137). Характерно-тропининским является также прекрасный портрет Шереметевской (143) с его широким очерком линий. Русский реализм сказался еще осязательнее в новаторском творчестве Венецианова (1780—1847): этот художник первый обратился к деревенскому жанру. Правда, крестьяне

Венецианова кажутся нам иногда почти оперными „пейзанами“, но здесь, помимо влияния обычной в те годы, романтической условности, возможна и ошибка современного глаза, привыкшего к совсем иным типам (150—154). Интересны и важны в истории русской живописи также сельские пейзажи Венецианова („Весна“ и „Лето“, 155—156), наметившие своим реализмом и вниманием к отечественной природе будущие пути нашего пейзажа. Редкий образчик русского „пи“ (этюд нагого тела) представляет деревенская „Вакханка“ (вне каталога). Пионерство Венецианова имело мало успеха и было скоро заслонено шумным успехом академического направления в лице Карла Брюллова (1799—1852) и Бруни (1799—1875). Первый из них представлен в галлее опять-таки почти исключительно портретами, в которых его огромный талант сказался более свободно и вдохновенно. Брюлловский портрет отличается монументальностью и сложностью композиции (ср. великолепную „Всадницу“—портрет гр. Самойловой, 212) и изысканной красочностью (бархатно-черная, „голландская“ гамма портрета Платона Кукольника, 216; зелено-черная на романтическом портрете „гения“ 30-х годов Нестора Кукольника, 215; глубокие алые тона обивки кресла, прекрасно выделяющие бледное изящное лицо и тонкие, „брюлловские“ руки на портрете Струговщикова, 219. Заслуживают внимания более скромные портреты архитектора Монигетти (218), археолога Ланчи (225) и тихого, умильного Жуковского (217). Тут же висят итальянские сценки Брюллова (208—10), незначительно-внешние, как все его бытовые наблюдения. Бруни представлен

В галлерее несколькими картинами на религиозные темы, совершенно чуждые его таланту (227—28, 230—31), и гораздо более удачным этюдом „Вахханта“ (229). Из пейзажей залы первое место занимают творения Сильвестра Щедрина (1791—1830), последнего и лучшего классика русского пейзажа. Он провел все творческое время своей жизни в Италии, где и умер (в Сорренто), и его вдохновение посвящено южной природе, пластическую красоту которой он чувствовал, как немногие. Он не переиначивал этой природы на северный лад, не вкладывал в нее чуждых ей „настроений“, но и не придавал ей модной в те времена слащавости. Его серебристо-зеленое море, живые блики солнца на веранде, обвитой виноградом (192), или чудесные этюды „Малой гавани“ в Сорренто (196—198), в „золотой“ манере, дышат непосредственно схваченным впечатлением. Это прежде всего природа света, воздуха, сияющих и греющих лучей. В этих чисто художественных своих качествах пейзаж Сильвестра Щедрина остался высшим достижением русского пейзажного искусства, на ряду с которым стоят только немногие опыты Александра Иванова (см. ниже). Продолжателем Щедрина по темам, но не по манере, был также рано умерший Лебедев (1811—1837), итальянские пейзажи которого („Ариччия“, 261 и 262—66) с их тщательно выписанной густой листвой носят уже полу-северный характер. Чисто-реалистическим „документом“ являются волжские этюды братьев Чернецовых (236—239 и 242—43), совершивших летом 1838 г. плавание на особой барке по великой реке (огромная, составленная ими панорама

ее берегов не сохранилась). Прекрасный городской пейзаж „Площадь провинциального города“ (Кременчуга, 252) остался от мало известного ученика Венецианова, Крендовского. Другой венециановец, Тыранов, нарисовал рабочий кабинет своего учителя, но до нас дошла только копия с этого снимка Ф. Славянского (304; подлинник сгорел). К ученикам Венецианова принадлежит также популярный в 50—60-х г.г. портретист Зарянка, для слащаво-„лизанной“ манеры которого характерен большой семейный портрет Турчаниновых (4058), гораздо привлекательнее правдивый портрет дочери художника (316). Среди жанровых картин выделяются немногие вещи Федотова (1816—1852), сумевшего сочетать в своем творчестве сатирическую и морализирующую тенденцию с художественными достоинствами—соединение, исчезнувшее позднее, в эпоху передвижников. „Разборчивая невеста“ (291) и „Жена модница“ (292), также как копия Мокрицкого с знаменитого „Сватовства майора“ (268), достаточно характеризуют художника, а небольшая, но жизненная картинка „Гренадер в своей бывшей роте“ (293) дает понятие о нем, как о чистом реалисте. Поздний поворот Федотова в сторону сентиментальной идеализации выявлен весьма ярко в варианте его „Вдовушки“ (288). В дальнем конце залы, у лестницы в нижний этаж, сгруппированы картины, образующие уже переход к „обличительному“ жанру передвижников. Таковы нашумевшие некогда: „Прерванное обручение“ Волкова (344), „Неравный брак“ Пукирева (350), „Привал арестантов“ Якобия (354), которые нам кажутся наивными журнальными иллюстра-

диями. Не лишено забавности висящее тут же „Сватовство чиновника к дочери портного“ Петрова (355). Над лестницей же помещена знаменитая некогда „Княжна Тараканова“ Флавицкого (мнимая дочь Елизаветы, утонувшая якобы в камере Петропавловской крепости), не лишенный эффектности образчик после-брюлловского салонно-исторического жанра (347). Из скульптур зала интересны „Морфей“ Ф. Толстого (мрамор, 4014), бюст ваятеля Мартоса (автора московских Минина и Пожарского), раб. Гальберга (бронза, 4015), и романтический бюст архит. Эппингера, раб. Ставассера (мрамор, 4019). Лестница из этого зала приводит в зал XXV (рисунков и акварелей) в нижнем этаже.

Следующий зал V посвящен Перову (1832—1882), живопись которого так же, как примыкающих к нему художников, тесно связана с идейным и общественным движением 60-х годов, непосредственно предшествуя школе передвижников, сменивших ее десятилетием позже. Характерен „Сельский крестный ход“ (359) — обличительная сатира на духовенство во вкусе эпохи. Обличительные же статьи Добролюбова и пьесы Островского вызывает в памяти „Приезд гувернантки в купеческий дом“ (362) — мотив „луча света в темном царстве“, разработанный очень выпукло и не без ноты изящества в „брюлловской“ фигуре гувернантки. Целый ряд простых бытовых сценок, как „Тройка“ (364), „Гитарист-бобыль“ (361), „Чистый понедельник“ (363), анекдотические „Охотники на привале“ (383), и бытовых типов, как „Птицелов“ (377), „Рыболов“ (384), „Ботаник“ (394), знаменует перемену общественных

вкусов, перешедших от былых „высоких“ тем к почти фотографическим снимкам повседневности. Иногда этот реализм осложняется драматизмом сюжета („Утопленница, 365, „У последнего кабака“, 367,—на обеих этих картинах интересна психологическая содержательность пейзажа, отвечающего теме). Особняком стоит жанровая сцена „На могиле сына“ (396) — трогательная чета стариков-Базаровых (иллюстрация к роману Тургенева). Немало внимания отдал Перов и портрету. Его реалистический портрет также связан с эпохой и отмечен печатью ее искренности и простоты. Первое место здесь занимает замечательный портрет Достоевского (386), передающий взгляд 70-х годов, видевших в сложном облике великого писателя прежде всего гуманиста и психолога. Интересен и портрет Островского (385) с „говорящим“ взглядом умных глаз; характерен старик Погодин в халате и с палкой (388), которого отдаленно напоминает лысая голова „Фомушки-сыча“ с зорким взглядом „ведуна“ (368). Хороши также портреты „серебряного“ Даля (390) и типичного „первогильдейца“ Камынина (391). Под конец жизни Перов обратился к религиозным (398—99) и историческим темам. Его долго занимал „Суд Пугачева“, неоконченный вариант которого есть в галлерее (397). Здесь же большая картина „Никита Пустосвят“ (спор старообрядцев с никонианами в присутствии Софьи, 407). Композиции этого типа страдают загроможденностью деталей и театральной аффектацией, при слабости чисто живописных качеств. Прошлое художника-публициста слишком плохо подготовило к ним Перова.—

Скульптура: бюст Достоевского, раб. Беренштама (1881 г.).

Зал VI занят работами так назыв. „передвижников“, т.-е. группы художников, вышедших в 1863 г., под предводительством Крамского из Академии пред самым выпуском, протестуя этим против ее схоластического направления, и образовавшей впоследствии (с 1871 г.) „общество передвижных выставок“. Школа эта, продолжавшая начинания Перова, по своим общественным и публицистическим тенденциям представляет такое же характерное явление эпохи, как поэзия Некрасова и проза беллетристов-народников. Еще памятны почти ежегодные шумные успехи „передвижных“ и общественное волнение вокруг появлявшихся на них картин, чего не встречали уже в такой степени позднейшие, художественно более высокие, течения русского искусства. В зале мы находим ряд типичных произведений „передвижнической“ школы, как Неврева „Воспитанница“ (насильное сватовство бедной девушки, 516), „Смотрины“ (519) и „Семейные расчеты“ (сцена из „темного царства“, 520) его же, Корзухина „В монастырской гостинице“ (сатира на купеческое благочестие, 529), Прянишникова „Шутники“ (купеческое издевательство над беднотой, 554), Юшанова „Проводы начальника“ (552), Журавлева „Перед венцом“ (540) и др. Но те же художники, и особенно их непосредственные подражатели, выступившие несколько позднее, дали и много чисто-бытовых полотен, как Савицкий в „Ремонтных работах на жел. дороге“ (590) и „Встрече иконы“ (591), Максимов в „Бабушкиных сказках“ (584) и „Приходе колдуна на

крестьянскую свадьбу“ (585), Прянишников в „Спасовом дне на севере“ (564) и „Общем жертвенном котле в праздник“ (567). Еще бестенденциознее жанры Попова „Балаганы в Туле“ (524), Морозова „Выход из церкви в Пскове“ (531) и „Летний день“ (пейзаж, 534), К. Маковского „Балаганы“ (эскиз, 544) и „Алексеич“ (симпатичный тип старика-деньщика, 550), Прянишникова „Жестокие романсы“ (560), „Охота пуще неволи“ (561) и „Порожняки“ (557), Кошелева „Офеня-коробейник“ (575), Лемоха „Утро в швейцарской“ (580), М. Клодта „Последняя весна“ и „Перед отъездом на войну“ (536—37) и др. Напротив, яркую социальную картинку дал Максимов в своем „Все в прошлом“ (дворянское „оскудение“, 589). Как завершительный этап всего течения, явилось обильное творчество Влад. Маковского, легкий юмористический жанр которого имеет много общего с беллетристикой и театром 80-х годов (в галлерее 45 вещей, 593—637; можно отметить „Крах банка“, 607, „Оправданная“, 616, „Посещение бедных“, 596, „Варят варенье“, 600, „Деловой визит“, 608, „Политики“, 624, „На бульваре“, 628). Особняком среди остального в зале смотрят две картины талантливого профессора Академии 60—90-х г.г. Чистякова: совершенно „заграничный“ по технике этюд итальянца-каменотеса (521) и „Боярин“ с рембрандтовским освещением, (522).

Следующий зал VII вмещает произведения только трех художников, также принадлежащих к группе „передвижников“, — Мясоедова, Крамского и Ярошенко. Из них Крамской (1837 — 1887) был даже вождем и идеологом течения; тем не менее его собственное творчество носит совершенно иной

характер. Известнейшая его картина „Христос в пустыне“ (651) повторяет до известной степени тему Ал. Иванова (автора „Явления Христа народу“), но в гораздо более узком, своего рода „интеллигентском“, варианте. Эта картина может считаться весьма типической для своего времени—русских 70-х годов с их начинавшимся душевным разладом. Возникнув, как рассказывает письмо художника к Всев. Гаршину, из своеобразной галлюцинации, она в замысле автора должна была изобразить именно „переходный момент“—внутренней борьбы и сомнения в своих силах. „Мне показалось,—пишет художник,—что даже ничего не нужно было придумывать: я только старался скопировать“ (видение)... „Я не знаю, кто это“. Вторая большая картина „Неутешное горе“ (679) по своему выразительному драматизму представляется лучшим созданием мастера. Напротив, два ноктюрна („Русалки“, 647, и „Лунная ночь“, 676) мало удачны по своей внутренней бессодержательности, так же как неоконченная „Иродиада“ (683). Выделяется своей живой непосредственностью тоже не вполне законченная картинка „Осмотр старого дома“ (656), странно опередившая свое время и принадлежащая, кажется, в своем лиризме к дням Чехова и Серова. Из многочисленных портретов—вынужденной специальности Крамского—особенно выделяются портреты худ. Литовченко (671), Некрасова в предсмертный период (670), Л. Толстого (1873, 655), Григоровича (662). Но портретная галерея Крамского, помимо художественных своих качеств и недостатков (некоторая „графическая“ сухость), будет привлекать внимание всегда уже

по своим моделям, так как кисть художника изображала обычно выдающихся в разных областях современников. Гораздо менее значительной, чем Крамской, фигурой представляется Мясоедов, у которого можно отметить известное „Чтение манифеста 19 февраля 1861 года“ мальчиком в риге в кружке крестьян (иллюстрация к стих. Майкова, 640), „Самосожигатели“ (из эпохи религиозных волнений, 642) и недурной, чисто-русский, пейзаж „Дорога во ржи“ (641).— Ярошенко (1846—1898) является заключительным звеном передвижнического движения. Почти самоучка, он слаб в технике, но картины его замечательны по своей глубокой психологической связи с эпохой. В своих портретах („Студент“, 689, неизвестная, 690, актриса Стрепетова, 699) он зафиксировал тип русского интеллигента-семидесятника, а в таких картинах, как „Заключенный“ (688), явился единственным у нас политическим жанристом народовольческого периода. Характерен также „Кочегар“ (687), приводящий на память гаршинского „глухаря“ (рассказ „Художники“). В толстовские 80-е годы художник дал несколько слащавый, весьма популярный жанр „Всюду жизнь“ (701). Исключением по техническим качествам и психологической тонкости является прекрасный портрет Влад. Соловьева (705)—одна из последних работ Ярошенко (1895 г.).

Зал VIII посвящен художнику, имя которого еще недавно было самым популярным именем русской живописи и до сих пор еще сохранило среди широкой публики свое обаяние, хотя в более требовательных кругах подверглось уже серьезной переоценке. Это — И. Е. Репин (р. в 1844 г.), 80-

летний юбилей которого мы только что отпраздновали. Исторически творчество этого художника примыкает к передвижнической школе, с которой его соединяет и биографическая связь (дружба с Крамским; постоянное участие на передвижных выставках), но по своему характеру это творчество уже иного типа и знаменует перемену в общественных вкусах. Лишь на первых своих шагах, в известных „Бурлаках“, Репин выступал, как типичный передвижник; в дальнейшем он пошел по иной дороге или, вернее, пробовал различные пути, нигде не найдя своего определенного призвания. В Третьяковской галлерее собраны именно наиболее зрелые и многошумевшие произведения этого художника. Здесь находятся: эффектно-драматическая „Царевна-Софья“ в своей монастырской келье в эпоху казней стрельцов (722) и пресловутый „Иоанн Грозный, убивший сына Ивана“ (743)—картина, долго вызывавшая такое волнение вокруг себя, что по силе этого впечатления она может быть сопоставлена только с „Последним днем Помпеи“ Брюллова, столь же импонировавшим русской публике первой половины XIX века. Обе упомянутые репинские вещи, „Иоанн“ в особенности, принадлежат бесспорно к числу самых ярких созданий русской кисти: в них рельефно сказалась главная черта таланта Репина—дар психологического драматизма. Лицо его Софьи, дышащее подавленным бешенством, и особенно лицо Иоанна, в искаженных чертах которого запечатлелись одновременно ужас перед содеянным, отчаянье и жалость, врезаются в память с первого же взгляда навсегда. Историческая сторона этих картин спорна: в них

нет, как в картинах Сурикова, быта и „запах“ эпохи. Это прежде всего психологические этюды, своеобразные „портреты“ человеческой души в моменты величайшего трагического напряжения. Этим умением схватывать и закреплять во впечатлении самые бурные и исключительные переживания Репин отличается среди русских художников, и если бы он развил в себе эту редкую черту, он был бы, вероятно, достоин своей былой репутации. К сожалению, странная неуверенность в себе уклоняла художника почти на всем протяжении его деятельности в сторону случайных и неопределенных тем. Такова тема его, тоже весьма известного полотна „Не ждали“ (740)—картины, которую можно назвать „загадочной“, по противоречивости ее построения. Публика 80-х годов видела здесь сцену возвращения политического арестанта в свою семью, но это истолкование, подсказанное обстоятельствами времени, явно не вяжется с позой и растерянным видом „неожиданного“ гостя: так не входят к себе домой. Картина остается в конце концов простым бытовым жанром с мастерски выписанными фигурами („насторожившаяся“ спина привставшей старухи; чуткая фигура горничной у двери) и большими чисто-живописными качествами. Та же случайность темы сказывается в „Запорожцах“ (сочиняющих ответную грамоту турецкому султану, 756). Это большое полотно кажется искусственным в подборе своих фигур и натянутом „зрелище смеха“. Гораздо жизненнее более ранние, беспретенциозные „Вечерницы“ (727)—сцена народного веселья в той же родной художнику Украине. Еще ярче полу-сатирический „Крест-

ный ход в Курской губ.“ (738), где рельефно сказался огромный красочный талант мастера в передаче невыносимо-знойной атмосферы летнего дня на пыльной большой дороге и ослепительного блеска солнечных лучей на золотом окладе иконы. Погоня за сюжетностью—коренной грех русской живописи передвижнического периода—не дала Репину возможности развить и это свое качество. Его большие картины поздних лет—фальшиво-слащавая „Дуэль“ (760) и особенно ужасное „Самосожжение Гоголя“ (Гоголь жжет свои рукописи, 764), написанное к юбилею 1909 г., представляют какие-то печальные недоразумения. Очень много внимания посвятил Репин также портрету. Теперь после Серова и Сомова, он и в этой области не кажется на прежней высоте: его портрет, весьма выразительный в физическом отношении, слишком мало психологичен. Это более портрет „тела“, нежели портрет личности (ср., напр., портреты Мусоргского, Пирогова, Фета—730, 731, 736,— так мало вяжущиеся с их творчеством). Вот почему Репину больше удаются портреты, дающие возможность сосредоточиться на внешнем облике оригинала, как весьма выразительный „Писемский“ (725), этюд горбуна (728), грузный „Протодьякон“ (712) и некоторые женские портреты („Отдых“, 732; „Стрекоза“, 741; „Осенний букет“, 758). Скульптура: бюст Пирогова, раб. Репина (дерево).

Следующий зал IX отдан художнику, который в свое время был заслонен Репиным, тогда как теперь представляется крупнейшим русским мастером второй половины прошлого века и настоящей гордостью русской живописи. Это В. И. Суриков

(1848—1916), творчество которого являет собою редчайший пример вдохновенного художественного прозрения в глубь истории. Немногочисленные картины Сурикова воплощают в себе подлинные отрывки русского прошлого в такой жизненности и безусловном правдоподобии, что кажутся нам свидетельством современника. Уроженец далекой Сибири (около Красноярска), Суриков вырос среди своеобразного и традиционно-крепкого быта сибирского казачества, сохранявшего еще в те времена многие черты старомосковского уклада, и это помогло ему понять дух древней Москвы. В галлее три большие и первые по времени его картины (остальные — этюды к ним и к позднейшим картинам; кроме того, автопортрет, 789, и замечательный портрет матери, 782). Первая из этих картин „Утро стрелецкой казни“ (775) дает мрачный отрывок из дней борьбы петровского реформаторства с духом старой Москвы; вторая—„Меньшиков в Березове“ (776) изображает семью опального вельможи в сибирской ссылке, в тесной угрюмой избе с замерзшим оконцем; третья и наиболее известная—„Боярыня Морозова“ (781) передает сцену увоза в тюрьму раскольничьей героини, которую уличная толпа встречает с самыми противоположными чувствами умиления и насмешки. Все три сюжета мрачного и подавляющего характера, и все три оставляют одно общее впечатление, как создания могучего и сумрачного таланта, насквозь русского во всем своем складе. Темы Сурикова, в противоположность Репину, отнюдь не случайны: во всех них с какой-то необходимостью сказалась его индивидуальность. А сила су-

риковского творчества так велика, что мы не можем уже представить себе изображенные им сцены и героев иначе, чем как нарисовала его кисть. Былая Москва нашла в этом сибиряке своего воскресителя, сумевшего передать ее угрюмую стесненность и жуткую глубину в зрительных образах, подобно тому, как это сделал Мусоргский в звуках „Хованщины“. Характерно, что самые недостатки художника—пестрая резкость его цветов или неправильность пропорций (слишком крупная фигура Меньшикова, теснота уличной перспективы на „Морозовой“) не только не мешают впечатлению, но даже усиливают его, подобно „уродливостям“ стиля у Достоевского. Толпа преобладает у Сурикова над отдельными лицами, и он сам признавался, что ему все изображаемое „нужно вытащить на улицу“. В этом демократизме он национален так же, как в своем, почти всегда снежном пейзаже (удивительная передача зимы и холода за окном на „Меньшикове“). Женские типы у Сурикова выразительнее мужских и среди них особенно выделяется „обреченная“ красавица-дочь Меньшикова, сидящая у ног отца, в чертах которой (на модели) сам художник усматривал сходство с Настасьей Филипповной из Достоевского („Идиот“).— Среди скульптуры: два бюста Л. Толстого (бронза), раб. Паоло Трубецкого и Н. Андреева.

Проход между IX и X залами и зала X заняты пейзажными работами. В самом начале залы висят полотна знаменитого мариниста (морского пейзажиста) Айвазовского (1817—1900), последнего романтика нашего пейзажа. При жизни он имел столь долгий и шумный успех, что едва ли кто-нибудь

из русских художников может сравниться с ним в этом. Тогда его имя было почти нарицательным для обозначения великого художника. Время и сюда внесло свою поправку, и теперь Айвазовский кажется талантливым, но мало самостоятельным мастером, подражателем английских маринистов (как Тернер), вносящим слишком много слащавости в свой романтизм. Под конец жизни, избалованный славой, он стал почти ремесленником и пек картины, как блины. В галлее находим его пейзажи лучшей поры: превосходное „Черное море“ (803)—вид широкой и свежей равнины темно-синих волн с седыми гребнями, дающий подлинное впечатление морского движения и простора. Хороша также красивая картинка летнего моря „В Феодосии“ (802). Далее висят работы начинателя русского реалистического пейзажа, популярного и поныне Шишкина (1831—1898). Его несколько сухая, „трезвая“ манера как нельзя более отвечала вкусам 60-х годов и духу передвижнической школы. В галлее 27 его вещей (831—857) и почти все они изображают лес во всевозможных вариантах, начиная с широких картин лесного простора и кончая отдельными этюдами разнообразной растительности. Уроженец лесного вятского края, как Айвазовский был уроженцем приморской Феодосии, Шишкин явился также поэтом родной ему стихии. Несомненно, что эта его столь национальная специальность более всего способствовала и его популярности: шишкинское темно-зеленое лесное царство слишком знакомо у нас каждому. Особенным мастером показал себя художник в рисунке и гравюре (см. зала XXV), где его недостатки

(бедность красочного чувства) не так давали себя знать. Рядом с Шишкиным действовал М. Клодт (1832—1902), художник более мягкий по манере и более красочно-чуткий. Его виды широких черноземных равнин и степных далей Орловской губ. (858—862) отмечены уже нотой нарождающегося лиризма. Эта нота звучит еще более отчетливо в небольшой приятной картинке Саврасова „Грачи прилетели“ (828). Ныне сильно выцветшая, картина эта сыграла при своем появлении (1871) крупную роль, оказавшись действительно весенней вестницей расцвета русского пейзажа: от Саврасова через Поленова, Васнецова и Остроухова развитие его привело к Левитану. В том же переходном моменте обозначилось оборванное ранней смертью творчество Ф. А. Васильева (1850—1873), обещавшее весьма многое. Его лучшие вещи находятся в галлерее б. Остроухова (см. очерк III); в Третьяковской сравнительно второстепенные (893—914; лучшие: „После грозы“, 893; „Возвращение стада“, 894; „Оттепель“, 904). — Своего рода дополнением к Шишкину явилось творчество А. И. Куинджи (1842—1910), гремевшего некогда своим новаторством в красочной области. Ныне горячие споры и волнения вокруг его картин представляются уже почти непонятными, тем более, что и сами эти картины очень выцвели. Красочный эмпиризм Куинджи был такой же односторонностью, как графическая сухость Шишкина, но деятельность их обоих вместе создала основу для дальнейшего движения. Теперь картины Куинджи кажутся иногда похожими на декорацию, как кулисообразная „Березовая роща“ (882), или даже на олеографию, как знаме-

нитая некогда „Украинская ночь“ (879). Лучше других „Север“ (881). По близости висят полотна В. Д. Орловского (1842—1914), большой крымский вид которого („В Алуште“, 888) дает довольно верное воспроизведение крымской природы, обычно не дающейся русским художникам, а яркие итальянские plein air'ы (этюды на открытом воздухе, 890—91) неожиданно опережают свое время. Наконец, в том же зале можно отметить, как удачный животный жанр, картинку поэта русской лошади Н. Г. Сверчкова (797; возле Айвазовского), а также яркий отрывок былого помещичьего быта — „Охоту на волка“ П. П. Соколова (805; там же).

Зал XI имеет довольно пестрый и неустойчивый состав. Здесь собраны пейзажи и жанры различных художников последней четверти XIX в. Из первых особенно выдаются прекрасные зимние и весенние пейзажи Светославского (р. 1857): „Постоялый двор в Москве“ (979), уютная „Улица провинциального города“ (980), и „К весне“ с отлично переданным ощущением весеннего воздуха (978). Все эти полотна принадлежат к числу лучших пейзажных образцов левитановской поры. Затем можно отметить „Ранний снег“ Волкова (936), лесные этюды Клевера (945—949), разнообразные по темам пейзажи Дубовского („Зима“, 986; „Ранняя весна“, 987; „Притихло“, 988; „На Волге“, 992). Из жанров останавливают внимание: неприятно-уродливая по типам, но весьма яркая „Мирская сходка“ Сергея Коровина (1410) и его же хорошо написанная акварель „К Троице“ с ее истовыми фигурами (1411); социально-любопытные полотна Касаткина (р. 1859);

„Углекопы, — смена“ (1423), „Шахтерка“ (1422), „Шахтер-тягольщик“ (1425), и в другом роде выразительные „Соперницы“ (1417) и „Кто?“ (1426); „Объезд епархии“ Ковалевского (932); „На родине“ Лебедева (960—61); „У больного товарища“ Костанди (962); „Больной художник“ Корина (1444); „Военная беседа“ Степанова (1413); „Вести с родины“ Пастернака (1439); „Новенькая в школе“ Шанкс (984); „Веселая минутка“ Ржевской (1000); „После обеда“ Кузнецова (956) и его же портрет Чайковского (958). Скульптура: Четыре вещи Голубкиной (р. 1864), замечательные по тонкости психологического анализа; особенно хорош бюст писателя Ремизова (дерево). — Лестница из этой залы ведет в нижний этаж, в зал XIX.

Боковой зал XII посвящен Виктору Васнецову (р. 1848). Этого художника можно назвать не по сюжетам, а по формальной стороне его живописи „последним из передвижников“. Живопись у него носит также иллюстрационный характер и сюжетная сторона преобладает над техническими качествами. В начале же своей деятельности Васнецов даже и своими сюжетами не отличался от позднейших передвижников и такие его жанры 70-х годов, как „С квартиры на квартиру“, „Книжная лавочка“ и „Военная телеграмма“ (1006—8), легко приписать Влад. Маковскому. Впервые оригинальность художника сказалась в картинах на сказочно-былин-ные темы, которые были новостью и для русской живописи. Таковы: „Игорево побоище“ (1880 г.; 1009), „Три царевны“ (1014), „Иван царевич на сером волке“ (1015), „Сирин и Альконост“ (вещие

птицы; 1017), „Богатыри“ (1019). Все эти картины, производившие в свое время большое впечатление, теперь кажутся надуманными и даже трафаретными. Хороши в них только детали, вроде свежего пейзажа на „Богатырях“ с травянистыми холмами и типично-русскими низкорослыми, крепкими елочками. Такое же проникновение в тайну „скудной“ родной природы обнаружил художник в своей ранней „Аленушке“ (1881 г.; 1010), отметившей памятный этап в истории русского пейзажа. К той же серии картин можно отнести и позднейшего „Иоанна Грозного“ (1897 г.; 1018), где не столько интересна условная, словно ряженая фигура царя, сколько деталь же: миниатюрный видик, вписанный в узкое оконце лестницы. В половине 80-х годов Васнецов снова выступает новатором, открыв своими тонкими и оригинальными эскизами для „Снегурочки“ Островского (постановка домашней сцены С. Мамонтова) путь художественной работы для театра, впоследствии широко использованный столь многими (1053—1079). Церковные работы Васнецова, в которых он в свое время был также реформатором, представлены в галлерее рядом картин (1020—1032) и эскизов (более трехсот, 1084—1399), назначенных для росписи Киевского собора св. Владимира (не считая еще нескольких других). В настоящее время и эта сторона творчества Васнецова подверглась переоценке, после которой он не кажется уже тем воссоздателем религиозной живописи, каким представлялся лет 30 назад. И здесь мы склонны более всего ценить орнаментальную и декоративную сторону — весь тот мир живописных подробностей, который щедро

разбросан во многих из эскизов (см. вращающуюся витрину у стены). Такова, напр., панорама древнего русского города, в роде Новгорода-Великого, на эскизе, изображающем Нестора-летописца (1216), или характерные отрывки северно-русского пейзажа на других. В этих мелочах Васнецов обнаружил тонкий вкус к краскам, которого вовсе не заметно в тусклых и однообразных больших его полотнах. Среди последних некоторое исключение составляет только известная „Богоматерь“ (воспроизведение в рисунке углем; 1028), созданная в первоначальном наброске еще в начале 70-х годов, появившаяся затем в 80 г.г. в церкви подмосковного Абрамцева и получившая наконец свое завершение в Киевском соборе. Главное творение художника, эта картина вызывает на параллель с итальянскими примитивами. Скульптура: Лансере „Киргизский косяк“ лошадей (бронза).

Небольшой зал XIII, вход в который из зала XI, является продолжением последнего: здесь снова пейзажи и жанры мастеров конца XIX в. Из них наиболее интересен Аполлинарий Васнецов (младший брат Виктора; род. 1856). Его пейзажи носят типично-северный характер, как „Лесное озеро“, окруженное высокими раскидистыми хвойными деревьями (975), или студеная мрачная „Кама“ (972). Особой специальностью художника является городской пейзаж старой Москвы, два образца которого есть в галлерее („Москва XVII столетия: Москворецкий мост и Водяные ворота“, 973, и „На рассвете у Воскресенских ворот“, 974). На этих полотнах с удивительным правдоподобием воспроизведено своеобразное зрелище старо-рус-

ского города во всей несуразной и живописной тесноте его деревянных построек, образующих некое подобие северной лесной чащи, созданное человеческими руками. Из других пейзажей залы можно отметить Степанова „Журавли летят“ (1416), Архипова „По Оке“ (1433). Последнему художнику принадлежит также несколько хороших жанров: („Прачки“ 1435; „Келейник“ 1434). Среди других жанров: Бакшеева „Житейская проза“ (1437), Серг. Иванова „Переселенцы“, передвижнического характера (1441). Как исторический художник, последний мастер представлен картиной „Приезд иностранцев в Москву XVII стол.“ (1442), дающей понятие о прогрессе исторического реализма в новейшей русской живописи.

В зале XIV собраны произведения немногих крупных мастеров конца XIX и начала XX века, между которыми некоторые широко популярны. Таков в особенности В. А. Серов (1865—1911), сын известного композитора. Ученик отчасти Репина, он осложнил реализм последнего тонким психологизмом и импрессионистической чуткостью к краскам, вынесенной из заграничной школы. Эта последняя черта ярко проявилась уже в юных работах художника, как напр. в портрете „Девушки, освещенной солнцем“ (1888 г.; 1518)—одном из лучших *plein air*’ов в русской живописи. Позднее художник, сохраняя те же качества, выработал себе особую манеру широкого и свободного письма, как на превосходном портрете *m-me* Гиршман перед туалетным столом (без №). Из портретов (которым Серов отдал почти столько же внимания, как Крамской и Репин) выделяется

еще другой неоконченный портрет той же Гиршман (тоже без №), портрет ее мужа (тоже), портрет жены художника („Лето“, 1523), романтический портрет худ. Левитана (1520), несколько сухой, в манере шведского мастера Цорна, портрет композитора Римского-Корсакова (1526), кокетливый портрет тенора Таманьо (без №), иронический М. А. Морозова (без №), и наконец превосходный по остроте психологической характеристики портрет писателя Лескова (1522). Тем же психологизмом отмечены немногочисленные пейзажи Серова, стоящие в этом своем качестве на одном уровне с левитановскими (особенно хорош хмурый чисторусский „Октябрь“, 1524). Чрезвычайно остры в своем впечатлении также его исторические жанры, в которых всегда звучит легкая ирония. Таков его „Петр I“ (1531)—нескладный и привлекательный великан, упрямо „прущий“ против встречного ветра по голым еще буграм своей новой столицы, влача за собой толпу едва поспевающих придворных. Характерен и „Кубок большого орла“ (1534) с его „петербургской“ перспективой застекленной галереи дворца. Особняком стоят неожиданные этюды последних лет Серова на темы античной мифологии и легенды („Похищение Европы“, 1535; „Одиссей и Навзикая“, 1536). В них он выступил на путь стилизации, вообще широко разработанный русской живописью в эти годы. Это оригинальные схемы-символы вековых сказаний, пропущенных сквозь призму „модернизма“. На левой от входа стене висят разнохарактерные произведения другого, технически еще более типичного представителя русского импрессионизма—Констан-

тина Коровина (младший брат С. Коровина, р. 1861). Этот художник как-то не сложился в цельную и определенную художественную индивидуальность, несмотря на значительное мастерство своей кисти. Из картин галереи едва ли не лучшая, недавно поступившая „Испанки“ (ранняя работа, без №). Далее выделяется пейзаж „Северное сияние; Гаммерфест“ (1508). Но всего характернее для художника импрессионистические пейзажные этюды, как „Парижский бульвар“ (1511) и крымские полотна (1512—14).—На той же стене находятся немногие (всего 5) пейзажи И. С. Остроухова (бывш. директора Трет. галл.), между которыми особенно выделяется прекрасное полотно „Сиверко“—неуютная картина северной реки, сердито плещущей среди песчаных обрывов под студеным ветром (1469). Правая стена занята работами И. И. Левитана (1861—1900), представляющими кульминационный пункт новейшего русского пейзажа. Наследник реалистической эпохи, Левитан сумел вложить в ее эмпирическую суховатость ноту интимного отношения к природе. На его картинах нет человеческих фигур, но незримо присутствует человеческая душа, полная созвучной жизни с окружающим миром. Уютная, женственная красота великорусской природы никогда не находила себе более тонкого истолкователя, чем этот художник, еврей по национальности, родившийся на прусской границе. Но родину своего вдохновения он обрел на верхней Волге, путешествие куда в 1888 г. раскрыло его талант. Оттуда он вывез такие полотна, как „Вечер. Золотой Плес“ (1481), „Волга. Свежий ветер“ (великолепный, исключительный в русской

живописи этюд этой реки; 1488), „После дождя“ (1480). Их дополняет ряд других неподражаемых воспроизведений русской природы, как „Вечерний звон“ (без №), „У омута“ (1484), „Владимирка“ (1485), „Март“ (1489), „Золотая осень“ (1490), „Летний вечер“ (1498), „Сумерки“ (1499). Во всех этих полотнах есть что-то общее с музой Полонского—с интимным лиризмом лучших стихов этого поэта. На выходной стене расположены немногие вещи М. В. Нестерова (р. 1862), имя которого обычно произносится в сочетании с именем В. Васнецова (особенно в виду их совместной работы в Киевском соборе). Но талант Нестерова совершенно иного, женственного склада. Ему более всего удаются музыкальные картины русской природы и передача глубоких переживаний одинокой души среди этой природы. Во всей русской живописи мало таких вдохновенных созданий, как его большое полотно „Видение отроку Варфоломею“ (1548), с удивительным пейзажем, передающим ту же русскую природу в каком-то новом, неожиданно-значительном аспекте. Все это полотно дышит одной цельной гармонией, в которую созвучными тонами входят отдельные образы картины. Слабее другая картина „Юность Сергея Радонежского“ (1549), где хороша только густая темно-зеленая чаща северного бора. Зато вполне „нестеровским“ является образ „Пустынника“ (1547) — глубокого старца в полу-иноческом одеянии, тихо бредущего по берегу забытого лесного озера. Женские типы Мельникова-Печерского, его заволжских лесных послушниц и скитниц, напоминает „Христова невеста“ (вариант 1913 г.; 1552, на другой стене).

Здесь Нестеров так же народен, как и во всей своей живописи. Небольшой портрет Л. Толстого (1907; 1551) мало удачен. Скульптура: в правом углу залы бюст П. М. Третьякова, раб. Волнухина, обозначает место, где скончался основатель галереи; в середине бюст философа Шестова, раб. Домогацкого, и его же голова девочки; в другом углу голова девушки, раб. Коорт (черн. гранит).

Зал XV, последний в верхнем этаже, вмещает произведения художников 1890-х и 1900-х годов. Между ними первое место принадлежит Врубелю (1856—1910), работы которого висят налево от входа. В техническом отношении это лучшие создания новейшей русской живописи (особенно по своим красочным достоинствам). Но творческие замыслы художника устремлялись гораздо выше, нежели только к чисто техническим задачам. Господствующим и даже навязчивым представлением его воображения являлся навеянный отчасти Лермонтовым, образ „Демона“—тема, к которой Врубель возвращался много раз в различных вариантах (в галерее два больших полотна 1464 и без №, и схожий по типу с тем же образом „Пророк“, 1460). Однако, при всей настойчивости в преследовании этой темы, доводившей художника даже до галлюцинаций, он не нашел удовлетворяющего образа. Его нарядно пышный в своем павлиньем оперении Демон, с каменными чертами похожего на маску лица, в натянуто-изломанной позе, кажется каким-то театральным призраком. Самым замечательным в этих полотнах остается их „геологический“ пейзаж горных вершин, где осязательно сказалось особое чувство камня, характерное для

Врубеля. Камень под его кистью не мертв: он живет своей особой жизнью, далекой от жизни человека. В таланте Врубеля лежала вообще эта черта понимания самодовлеющего природного бытия: таковы два чудесных его ноктюрна: „Пан“ и „К ночи“ (1461—2). На обоих запечатлена стихийно-таинственная жизнь ночной природы и призраков, ею порождаемых. Характерно, что даже реальный человеческий облик принимал иногда под кистью Врубеля какой-то геологический вид: таков его каменноподобный Мамонтов на превосходном портрете (без №). Красочная чуткость богато сказалась также на ранней „Гадальщице“ (1458).

Среди картин левой в глубине стены сразу бросается в глаза большое, ярко-красочное полотно Малявина (р. 1869) — „Вихрь“ (1572). Это один из бесчисленных вариантов основной и почти единственной, „бабьей“ темы художника. Русская баба под кистью Малявина представляется уже не бытовым только или этнографическим, а, можно сказать, стихийным явлением. На этот раз та же тема воплощена художником в особенно богатой красочным блеском форме: это полотно так и пышет разнообразными оттенками красного — любимого цвета русской деревни. То же живописное дарование сказалось и в других вещах мастера (1569—1571 и без №), здоровые реалистические тона которых так подходят к избранным моделям — тем же женским типам деревенской среды.

На той же стене висит несколько портретов Малютина (р. 1859) — художников Нестерова, Ап. Васнецова, Юона и автопортрет (1538—1541); из них лучший первый. Здесь же несколько пейзажей

Жуковского (р. 1873), левитановского типа (1613—1615). В том же типе пейзажи С. Виноградова (р. 1869), из которых лучший „Вечер“ (1566). В пуантеллистической манере написаны „Февральская лазурь“ (3729) и три красивые *natures mortes* Иг. Грабаря (р. 1871; выходная стена, без №). На той же стене можно отметить маленькую свежую картинку Переплетчикова (р. 1863) „Зимой в лесу“ (1558). Там же, в правой части, выделяется яркая, слегка стилизованная марина (морской пейзаж) Рылова (р. 1870; без №). Вблизи помещены полные тонкого настроения импрессионистические пейзажи-отрывки Якунчиковой-Вебер (1870—1902): „Из окон старого дома“ (1581), „Колокола“ (1578), „Чехлы“ (1585) и друг. Образчик комнатного пейзажа представляют вещи Средина (р. 1872), поэта старых усадеб (3746—7; на той же стене). Откровенной стилизацией и символикой является пейзаж у Богаевского (р. 1872), космические ландшафты которого, „виды первых дней творения“, резко отличаются от привычного для нашей публики натуралистического пейзажа, но отмечены значительными художественными достоинствами и тонким вкусом (3741, 43 и 44; в разных местах). Еще своеобразнее мало удачная, почти плакатная „Новая планета“ Юона (р. 1875; на выходной стене, без №).—Исторический жанр представлен в зале талантливыми работами Рябушкина (1861—1904; та же стена). Его „Потешные Петра I в кружале“ (кабаке)—очень яркая картинка переломной петровской поры, когда сталкивались самоуверенные „новаторы“ и косные бородачи старой Москвы (1544), а „Свадебный поезд в Москве XVII столетия“ (1546) на-

поминает „Приезд иностранцев“ С. Иванова, с которым Рябушкин имеет вообще много общего. Представителем стилизованного историзма является Рерих (р. 1874), картины которого „Гонец“, „Красные паруса“, „Город строят“, „Бой“ (1616—1619) и декорации к „Князю Игорю“ (1620—21) воссоздают седые времена Рюриковой и Владимировой Руси; стили и его пейзаж кремлевских стен Ростова Великого (без №). Еще более стилизованы, иногда почти до степени сатиры, сантиментальные и чувственные видения Сомова (р. 1869)—его пасторали и празднества XVIII в., среди усадебной природы, под искусственными сводами подстриженных аллей (1573—77 и без №№; выходная стена); значительнее других изящно-красочное полотно „Дама в голубом“ (1574) — прекрасно-угаданный образ карамзинских времен. Близок к Сомову во многом Александр Бенуа (р. 1870), столь известный в области художественной критики. Его „Король“, „Купальня маркизы“, „Венецианский праздник“ (1596—97, 99; та же стена) показывают тонкого и острого стилизатора исторических мелочей, которые под этой иронизирующей кистью становятся своеобразным обобщением целой эпохи.

Другой сподвижник „Мира Искусства“ Бакст (1866—1924) представлен, кроме мелочей, лишь несколькими скучным портретом В. В. Розанова, впрочем, удачно передавшим пронизательный взгляд писателя (1562; возле Врубеля). Мало серьезен портрет поэта Бальмонта (3819; на выходной стене), Ульянова (р. 1875) и декоративно-театрален портрет Шаляпина в роли Олоферна (1556; над дверью из залы XIV) Головина. У последнего автора харак-

терна „Испанка в белом“ (там же, без №). Остальные портреты залы посредственны. На выходной стене останавливает внимание реалистически-выразительное „Беление холста“ (без №) Серебряковой (р. 1885). Скульптура: посреди залы „Мужская голова“ (4047) и „Торс“ Коненкова (р. 1874); по левой стене его же автопортрет, бюст худ. Денисова и голова архаически-восточного типа; по правой стене характерный бюст писателя Сологуба (автора „Мелкого беса“) худ. Кустодиева (р. 1878) и „Мужская голова“ Коненкова (дерево); в углах этой стены его же „Нагая женщина“ (дер.) и „Старичок-полевичок“ (дер.).

Описание нижнего этажа мы ведем, соответственно каталогу, от лестницы из зала XI. Налево от этой лестницы расположены залы XVI—XVIII, ныне занятые запасным фондом галереи и закрытые для публики. Направо—зал XIX, занятый ранее картинами В. В. Верещагина (1842—1904), а ныне, вместе с боковыми залами XXIX и XXX (ранее занятыми произведениями иностранных художников), служащий для периодических выставок, устраиваемых отчасти из материала галереи, отчасти из постороннего. Для той же цели служит (следующий за XIX) зал XX, ранее также занятый живописью Верещагина. Для этой последней ныне отведен, из прежних трех, только один зал XXI, в котором кроме многих мелких этюдов и рисунков (серия путешествия в Индию, часть туркестанских этюдов и друг.), помещены лишь немногие большие картины из русско-турецкой войны 1877—78 г.г. Таким образом большая и самая характерная часть верещагинского наследства сделалась недоступной

для обозрения (все его большие туркестанские картины), и представление об этом художнике можно составить лишь отрывочное. Впрочем, репутация Верещагина, как реалистического баталиста и художника-этнографа, достаточно-общеизвестна. Картины 1877 г. также весьма характерны, особенно жуткое „Поле побежденных“ (2103)—полное добытых и раздетых до нага раненых. Здесь художник более, нежели где-либо, оправдывает свою репутацию „врага войны“, для которой его протокольный реализм, вообще говоря, не дает достаточных оснований. В этом смысле более типичны остальные, чисто „описательные“ картины (лучшие: „Перевязочный пункт“, (2107, и особенно одушевленное „Шейново; Скобелев под Шипкой“; 2104). Скульптура: „Верещагин за работой“ Гинзбурга (бронза) и знаменитый „Мефистофель“ Антокольского (1842—1902) в мраморе. Летом 1925 г. зал XXI занят временно фондом б. Румянцевской галлерей).

Следующий зал XXII занят этюдами Александра Иванова (1806—1858). Главное художественное наследство этого величайшего русского мастера („Явление Христа народу“ и особенно „Библейские эскизы“) находится в Румянцевской галлерее (ныне закрыта). Здесь имеем лишь собрание его многолетних подготовительных работ, которые, однако, представляют также высокую ценность. Они дают ясное понятие об упорных исканиях художника. Особенно интересен большой и законченный этюд головы Христа (2519). Два наброска (2594—96; между окнами) дают последовательные стадии в развитии всей картины. Поразительны пейзажные этюды, в импрессионизме и красочных

приемах которых Иванов предупредил задолго открытия французских новаторов 60—70 г.г. (2578—91; см. особенно 2578,—86,—88). „Вид на Каstellамаре“ (2589) дает уже вполне современный пейзаж. На переходе между XXI и XXII залами (справа) выразительный портрет Иванова, раб. Постникова (685; по фотографии).

Длинный зал XXIII посвящен Н. Н. Ге (1831—1894). В первой половине помещены исторические картины (60—70-х г.г.): известное полотно „Допрос Петром I царевича Алексея“ (2630) с не лишенными характерности фигурами царя и его сына, и гораздо более слабая „Екатерина II у гроба Елизаветы“ (2634). Из мужских портретов лучший— правдиво-жизненный „Герцен“ (2615); интересны также Костомаров (2629), Пыпин (2631), Потехин (2636), Л. Толстой 80-х годов (2637). Хорош ранний портрет „неизвестной в голубом платье“ (2627) и поздний—Конисской (2645) с перспективой роши за открытым окном.

Из религиозных картин Ге в галлерее есть две ранние: „Утро воскресенья“ и „В Гефсиманском саду“ (2614 и 2628)—обе мало удачные. Растрепанный рисунок первой (фигура Магдалины) и чернота тонов на второй уже предвещают будущую антиэстетичность Ге в его религиозных картинах. Остальные из последних относятся к поздним годам художника (1889—92). Общеизвестное полотно „Что есть истина?“ с двумя только фигурами Пилата и Христа (2639), написано в непривычных для Ге ярких, но тоже бесхарактерных тонах. Шутовская фигура актерствующего Пилата и затравленный вид Христа мало отвечают сюжету. Картина „Со-

весть“ (Иуда, 2640) написана удачнее, но одинокая фигура Иуды ничем не связана с предполагаемой темой: он кажется просто закутавшимся в простыню, озябшим от ночного купанья человеком. Гораздо внушительнее впечатление от картины „Суд“ (2641), необычайное освещение которой, в тяжелых удушливых тонах, гармонирует с темой. В грузном шествии фарисеев есть также настоящая сила, но всегдашние недостатки живописи и утрированная уродливость фигуры едва заметного Христа портят картину. То же художественное „опрошение“ вредит интересно задуманной сцене „На Голгофе“ (2642). Для мастера, ставшего под конец толстовцем, искусство утратило собственную ценность. Портрет Ге раб. Репина—у левого окна в первой половине залы. Скульптура: знаменитый „Иоанн Грозный“ Антокольского (мрамор) и „Христианская мученица“ его же (тоже).

Далее следует зал XXIV—В. Д. Поленова (р. 1844). Весьма разнохарактерное творчество этого художника представлено в галлерее главным образом его пейзажными сериями из поездок по Ближнему Востоку (Египет, Палестина, Сирия, Турция, Греция), в которых яркость южной природы и освещения схвачены лучше, чем обыкновенно удается северной кисти, но которые носят все же поверхностно туристский характер (2673—2794). Таким же пейзажистом и этнографом остается Поленов и в своей мнимо-религиозной живописи (повторение в рисунке углем его известной картины „Христос и грешница“, 2810, над дверью; „На Генисаретском озере“, 2800; „Среди учителей“, 2806). Гораздо значительнее два русских пейзажа: „Московский

дворик“ и „Бабушкин сад“ (оба 1878 г., 2670—71), оказавшие в свое время, подобно пробам Саврасова и Васнецова, большое влияние. От этой усадьбы-бабушки пошли усадьбы-внучки Левитана, Жуковского, Средина и др., так же как этот дворик повторился многократно под кистью позднейших воспроизводителей нашего городского пейзажа. Скульптура: „Христос“ Антокольского (мрамор).

В очень длинной зале XXV (куда приводит также лестница из зала IV) размещено собрание рисунков, акварелей и пастелей. Здесь перед нами проходит снова вкратце вся история русской живописи, и это собрание заслуживает большего внимания, чем обычно ему посвящается. Из ранних художников на первый план здесь выдвигается последний крупный мастер русского классицизма, выразивший свой талант по преимуществу в рисунках и представленный в галлерее только ими. Это Ф. П. Толстой (1783—1873). Его серия замечательных по изяществу и стильности иллюстраций к поэме Богдановича „Душенька“ (2902—2965) переносит нас целиком во времена ампира. Героические вкусы времени выражает другая серия гипсовых барельефов-медалей из эпохи войн 1812—1814 г.г. (3998—4013) с ее довольно натянутыми аллегориями. Значительно удачнее четыре восковых барельефа на мотивы из „Одиссеи“ (3994—7). Остальные многочисленные работы мастера интересны более для характеристики помещичьего быта 20—40-х г.г. с его домашним романтизмом (ср. этюд „В комнатах“, 2997). Эскизы Брюллова к его „Помпее“ (3175—6) и Бруни к „Медному змию“ (3200) дают понятие об этих прославленных некогда тво-

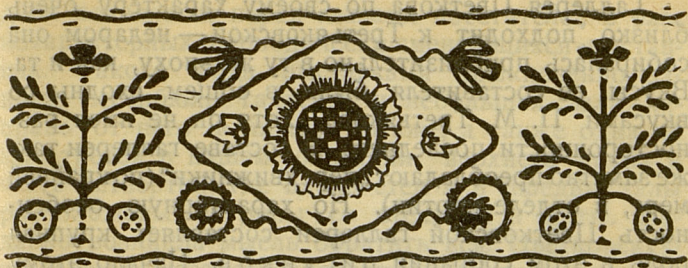
рениях академической школы. Федотов представлен целой коллекцией рисунков (прекрасные портреты 3275, 3281; сцены казарменной жизни 3282—84; юмористика натянута и страдает пересолом: 3299—3300 и др.). У Крамского интересны портреты худ. Васильева и Ярошенко (3433 и 36). Хорошо представлен талантливый историк Шварц (картины в недоступном XVII зале) иллюстрациями к „Князю Серебряному“ Ал. Толстого (3440—3) и лермонтовскому „Калашникову“ (3444—8). В пейзаже особенно интересны рисунки Шишкина (3400—7) и Васильева (3500—16). Обращают на себя внимание красивые египетские акварели Руссова (Волкова), художника более известного за границей, чем у нас (3480—84). Из недавних авторов необходимо отметить иллюстрации к сказкам Е. Д. Поленовой (1850—1898), веющие в своих необъяснимо убедительных образах подлинным ароматом сказочного мира (3524—3531; в проходе к зале XXVI). Таковы же сказочные иллюстрации Малютина (3572—74), более сильного в этом жанре, нежели в своих портретах. Любопытны исторические этюды Рябушкина (3578—80; в проходе), а также эскизы декораций к „Хованщине“ Мусоргского, Аполл. Васнецова (3558—62), и к „Псковитянке“ Р.-Корсакова, Головина (3604—8; в проходе). Из Нестерова характерны „Старец, удящий рыбу“ (3589) и красочное „Благословение Сергеем Дмитрия Донского“ (3593). У Врубеля особенно интересны рисунки к лермонтовскому „Демону“ с их восточным образом Тамары (3547—8), а также автопортрет (3556) и портрет Брюсова (без №; все в проходе). Серов представлен богато рисунками к басням

Крылова (3618—53, в витринах)—этими шедеврами анималистического жанра, где иногда едва намеченные облики животных полны такой же психологической правды, как образы людей. Превосходен также этюд „Борзой“ (3658). Интересны многие портреты (3661—63,—65 и друг.). У Малявина превосходны все те же „бабьи“ облики с их тупым выражением бабьей гордости (3671—3). У Сомова должен быть отмечен тонкий автопортрет (3676; в проходе). Тут же характерная картинка Н. Петрова (р. 1872) „Из прошлого“ (3683).— В зале много также материала интересного в историческом и портретном отношениях, как напр. портреты: молодого Герцена (рисунок известного архитектора Витберга, 3084, в витрине), молодого Тургенева и Белинского, раб. Горбунова (3270—71), Белинского же за несколько дней до смерти, Языковой (3344), артиста Щепкина, Попова (3409), Глинки, Волкова (3253) и Горавского (3415), Жуковского, Волкова (3254), Гоголя в гробу, Рачинского (3418—19), и друг. Любопытны также сценки-шаржи Степанова, изображающие журфиксы у Кукольников (3228—31), и такие же шутки Брюллова (3181—7). Для характеристики эпохи много дают портретные работы П. Ф. Соколова (3150—9), Стрелковского (3333—7) и А. П. Соколова (3380—1). Для украинцев особый интерес представляют рисунки Т. Г. Шевченко (3260—2). В заключение можно упомянуть, как оригинальный жанр, силуэтные портреты и шутки Е. М. Бем (3468—70, в проходе).— Близ рисунков Серова помещена бронзовая группа „Похищение Европы“ (4041)—редкий образчик его скульптуры.

Небольшой зал XXVI посвящен почти исключительно художникам последнего времени—так наз. футуристического и кубистического направления, каковы Татлин, Рождественский, Куприн (не писатель), Лентулов, Фальк, Шевченко, Гончарова. Останавливаясь отдельно на этих именах нет ни надобности, ни возможности, так как, со свойственной этим направлениям безличностью, все они сливаются в одно впечатление. Можно несколько выделить лишь Кончаловского (р. 1876) и особенно Машкова (р. 1881) с его хорошими *natures mortes* (3855—6). Здесь же помещено несколько вещей талантливого Петрова-Водкина (налево от двери в зал XXVII, без №), между которыми особенно выделяется ультра-городская „Петербургская мадонна“. Еще можно отметить работы Григорьева (особенно „Консьержка“, без №).

В проходном зале XXVII помещены (на правой стене) стильные иллюстрации к „Слову о полку Игореве“ (3765—3809) и театральные эскизы (3810—15) Стеллецкого (р. 1875). Здесь же, над дверью, висит большое, странное полотно „Рыбак; Майорка“ (3869)—ранняя работа А. Яковлева (р. 1887), в манере японских мастеров. Из этой комнаты дальняя дверь налево ведет в гардеробную.

*



ОСНОВОЙ ЦВЕТКОВСКОЙ ГАЛЛЕРЕИ БЫЛ

* собрание московского богача Ивана Евменье- *
вича Цветкова, который начал свое собирательство
еще с 1879 года и продолжал его вплоть до рево-
люции 1917 г. Уже к 1910 г. у него было более
трехсот картин и до 1200 рисунков различных ху-
дожников (исключительно русских). В 1900 году
Цветков построил для себя на берегу Москвы-
реки, на б. Пречистенской, ныне Кропоткинской,
набережной, № 29 дом-особняк, где поместил
также свое собрание и где оно помещается и
сейчас. Дом этот, выстроенный по указаниям
художника Виктора Васнецова, представляет со-
бою воспроизведение в каменном виде типичной
деревянной жилой постройки московских вре-
мен (так называемые „хоромы на подклетьи“).
В 1909 г. Цветков, подобно Третьякову, по-
жертвовал все свое собрание, вместе с домом,
городу Москве и был назначен от города, как и
Третьяков, пожизненным попечителем галлерей,
фактически продолжая заведывать ею (до 1917 г.).

Галерея Цветкова по своему характеру очень близко подходит к Третьяковской — не даром она собиралась приблизительно в ту же эпоху, как и та. Вкусы ее составителя были в общем сходны со вкусами П. М. Третьякова, хотя он не имел разносторонности последнего. В составе галереи также заметно преобладают „передвижники“ (по крайней мере, в отделе картин). Но характерную особенность Цветковской галереи составляет крупная роль в этом собрании рисунков. Начало этому было положено опять-таки самим Цветковым, понимавшим все значение для живописного искусства этой, нередко пренебрегаемой формы. Рисунки им собирались самые разнообразные: вполне законченные работы и простые наброски, непосредственные этюды с натуры и разработанные в мастерской эскизы больших картин, варианты и повторения. Ни в одном из частных русских собраний нет такой огромной коллекции рисунков, и с нею могут соперничать только собрания Эрмитажа, Русского музея искусств в Ленинграде и Третьяковской галереи. Цветковское собрание дает неисчерпаемый и чрезвычайно ценный материал для характеристики различных сторон творчества художников, нередко не выявленных ими в „большой“ живописи. Эти рисунки и наброски как бы вводят нас в самый процесс творчества, открывая интимную жизнь мастера. К сожалению, уже по своим внешним особенностям, эта часть собрания не может быть столь же доступна для обозрения широкой публики, как собственно картинная часть. Огромное большинство рисунков и этюдов хранится в папках в архиве галереи и лишь сравнительно небольшая

доля появляется перед глазами посетителей в разнообразных, периодически сменяющихся выставках. Такого рода выставками обыкновенно заняты вестибюль галлерей и небольшая зала направо от него в нижнем этаже, а также одна из зал, третья в нашем описании, верхнего этажа и часть четвертой, где вдоль стен и в середине залы расположены витрины со стеклами и щиты. Недавно возникла мысль обратить всю Цветковскую галлерею в систематизированное собрание рисунков, наподобие венской „Albertina“, удалив оттуда картины и перенеся коллекции рисунков из Третьяковской галлерей и друг. Мысль эту нельзя не приветствовать, так как Москва нуждается в подобном собрании, которого нет еще нигде у нас. Вместе с тем, это укрепило бы за Цветковской галлереей тот оригинальный оттенок, который был сообщен ей еще с первых дней ее основателем.

Входим в галлерею. В небольшом вестибюле сейчас находится собрание пейзажей, характерных для различных направлений русской живописи XVIII—XX в. в.

Поднявшись по лестнице, нужно начинать осмотр с первой комнаты справа. Здесь находим произведения художников XVIII и начала XIX вв. Между ними можно отметить (на стене против входа): Боровиковский, портрет Ел. Гр. Темкиной (предполагаемой дочери Екатерины II и Потемкина), напоминающий его же портрет Лопухиной в Третьяковской галлерее; мужской портрет в серых тонах; небольшой портрет поэта Державина, мало схожий с общеизвестными его портретами; прекрасный портрет дамы восточного типа в тюрбане и зеле-

новатом платье; два портрета Левицкого—Н. И. Новикова и неизвестного; Кипренский, портрет Лухманова (все та же стена). На мольберте у окон вещь, хронологически не подходящая к остальным: Серовская „Навзикая на морском берегу“. На входной стене: Венецианов, „Плутовская игра“; А. Орловский „Всадники-турки“; петербургские пейзажи М. Воробьева: „Дворцовая набережная“ и „Казанский собор“, вполне в манере венецианца Каналетто; гр. Мордвинов „Венеция“, несколько слащавая, но красивая (у окна); несколько пейзажей Сильвестра Щедрина: „Веранда в Сорренто“, прекрасное большое „Сорренто“ (одна из последних картин), набережная „Санта Лючия“ в Неаполе; недурной пейзаж М. Лебедева, с характерным для него густолиственным навесом деревьев; наконец небольшая, но написанная рукой мастера жанровая картинка Александра Иванова „Итальянские прачки“. На выходной, против окон, стене мало интересного. Можно отметить небольшой автопортрет Кипренского (над дверью)—иного типа, чем обычные, и его же академический этюд для „Распятия“.

В следующей комнате обращают на себя внимание многочисленные вещи Тропинина (правая стена)—особенно женский портрет в центре нижнего ряда. Хороши также портреты гр. Морковых Сеславиной. Здесь же большой „Семейный портрет“ Славянского, ученика Венецианова. На левой стене весьма характерные портреты купеческой четы Образцовых, в старинных парадных нарядах, снова кисти Венецианова, и Тропининский портрет купца Яковлева. Вверху портрет жены Венецианова в старо-русском костюме. Здесь же недурной авто-

портрет Варнека и автопортрет Федотова (правее), прекрасно передающий его выразительную голову. На входной стене, слева вверху, этюд головы старика, раб. Ал. Иванова. У окон, слева, жанр Перова „Прием странника“.

Третья зала занята обыкновенно разнородными выставками (в июне 1925 г.—выставка рисунков современных русских скульпторов, так же как в витринах следующей залы).

В четвертой, длинной зале помещены, по преимуществу, произведения художников передвижнического периода. Над входной дверью большой репинский портрет Леонида Андреева („Летний отдых“). Направо от двери, у окна, две небольших картины В. Васнецова: его ранняя реалистическая „Лавочка“ и более для него характерные, позднейшие „Гусяры“. На входной стене вверху есть васнецовский же, сильно написанный этюд „Крестьянин“. На той же стене репинские портреты Крамского и Сеченова; этюд Максимов к его „Колдуну на свадьбе“ (в Трет.); повторение в небольшом размере затерявшейся картины Ге „Пушкин в с. Михайловском“; два этюда Сурикова „Старик“ и „Стрелец“. Там же, после дверей на лестницу, его же „Стрелец перед казнью“ и „Странник“. Над дверью каррикатурный жанр Перова „Рыболовы“. Далее отличный репинский портрет актера Самойлова (сына знаменитого В. В.); под ним портрет художника-историка С. Иванова, кисти Браза; внизу портрет певицы Ван-Зандт, Серова. Правее: репинские портреты „Блондинки“, знаменитого химика Менделеева и психиатра Бехтерева. Под последним великолепный по экспрессии портрет Чичагова,

кисти К. Коровина, — тип дворянского „бонвивана“. В следующем ряду, вверху, портрет Айвазовского, раб. Крамского, и Цветкова, раб. Репина. Внизу небольшой хороший портрет проф. Янжула, раб. Вл. Маковского. Правее женский портрет Репина („Мечты“) и также удачный портрет Цветкова (1890), Вл. Маковского. На задней стене много работ этого последнего художника, частью в его обычной обывательски-сатирической манере („На гастроли“); между ними несколько портретов Цветкова и его жены, а также — интересный в бытовом отношении жанр „Литературное чтение“ (30—40-х годов). На стене с окнами — несколько этюдов Сурикова и первоначальные эскизы „Меньшикова в Березове“ и „Боярыни Морозовой“, интересные для сравнения с окончательной композицией этих картин; театральный „Кузьма Минин“ Репина и его же портрет Климентовой; хороший этюд „В стрелецкой слободе“ С. Иванова, отмеченный чувством исторического реализма и свежий по краскам (кафтаны стрельцов); в правом углу характерные для интеллигенции 70-х годов типы Ярошенко: „Курсистка“ и „Молодой человек“. — В той же комнате есть еще несколько бюстов (молодой Репин на дальнем окне), портретная статуэтка Цветкова раб. Беклемишева (в центре стены с окнами), скульптуры Антокольского, Лансере и Гинзбурга („Верещагин за работой“).

Из длинной залы выходим снова на лестницу, где развешано много картин, преимущественно пейзажей и жанров, большей частью второстепенного качества.





Музей иконописи и живописи. в этом

* музее, образовавшемся из частной галереи * известного художника-пейзажиста и музейного деятеля, бывшего в 1900-х годах попечителем Третьяковской галереи, И. С. Остроухова, две части: 1) собрание русских икон XII—XVII в.в., помещенное в двух залах верхнего этажа, и 2) собрание произведений русской живописи и скульптуры, занимающее пять комнат нижнего этажа. Собрание картин было начато Остроуховым с 1884 г., а собрание икон—лишь с 1909 г. С подъезда посетитель попадает прежде всего в отделение картин, почему мы и начинаем описание с него, хотя по нумерации комнат две верхние считаются первыми. Во всех комнатах есть объяснительные таблицы. Продолговатый вестибюль (зала № 3) занят картинами художников XVIII и первой половины XIX-го века. На левой стене (против окон) по преимуществу портреты. У самого входа: Ротари (иностранный мастер, помещенный здесь лишь по

связи с Россией), портрет Нарышкиной; Рокотов, портрет Куракиной; Левицкий, женский портрет; Боровиковский, небольшой портрет известного масона александровского времени Лабзина (ниже Ротари), портрет реакционера той же эпохи, сподвижника Магницкого, Рунич; портрет кормилицы.

Далее академическая композиция профессора Егорова, учителя Брюллова и Алекс. Иванова, „Суд Соломона“, и две картины его сотоварища по службе и деятельности, Шебуева: одна—небольшая, академического же характера, эскиз „Гибель Ипполита“, и другая—ранняя картина „Гадание“. Последняя заслуживает особенного внимания: здесь будущий строгий академик, находясь еще в молодые годы в пенсионерской командировке в Италии, „согрешил“ простым жанровым сюжетом. Сцена изображает гадание цыганки по руке молодого художника, одетого в костюм времен Возрождения (автопортрет Шебуева), которому гадалка предсказывает блестящую будущность. Картина, написанная под явным влиянием мастеров позднего Ренессанса, и с чисто-художественной стороны и по силе характеристики обнаруживает крупный талант мастера, засушенный и обезличенный впоследствии в служении академическим трафаретам. На той же стене (возле Левицкого и Рокотова) помещены три пейзажа Сильвестра Щедрина: „Водопад в Тиволи“, „Байи возле Неаполя“ и „Вид на С.-Эльмо в Неаполе“, принадлежащие к числу лучших его вещей, особенно последний—такой неожиданный в своей простоте, совсем не похожий на трафаретно-великолепные панорамы знаменитого города и откры-

вающий его как-будто „с тыла“... Неподалеку пейзаж Лебедева, также характерный для своего автора. Далее, у двери в комнату № 4, три портрета Тропинина, а за дверью собрание портретов Кипренского (частью рисунки), между которыми особенно выделяются выразительный портрет г-жи Прейс с ребенком; небольшой портрет справа изображает акад. Егорова. Здесь же портретная группа Крендовского: „Сенатор Башилов и дети гр. де-Бальмен“, интересный бытовой этюд Щедровского „Петербургский разносчик“, женский портрет художника XVIII века Аргунова.

В следующей небольшой комнате (№ 4) находим высоко-ценные этюды Александра Иванова (на входной стене): „Голова Христа“, „Вид на Каstellамаре“ и „Каменные дубы“. Последние два особенно интересны своим новаторским характером для эпохи, как уже было отмечено по поводу таких же этюдов в Третьяковской галлерее. На той же стене „Молодая жница“ Венецианова, а на соседней его же „Крестьянка с теленком“—весьма выразительный в своем реализме этюд, наглядно предвещающий если не технические приемы, то бытовые интересы передвижников. Далее, между дверями, характерная в своей „описательности“ картина того же художника „Вид из гумна на барский двор“. Здесь же две замечательные картины Федотова: одна из них, в его обычном, юмористически-сатирическом жанре, изображает, как майор-городничий представляет в лицах перед своим семейством свое прохождение и салют перед императором Николаем Павловичем на смотре в Пе-

тербурге—событие, запомнившееся майору на всю жизнь; вместо сабли, ему служит теперь для салютования чубук. Другая, последняя картина Федотова совершенно иного настроения. Она называется: „Анкор! еще анкор!“ и представляет сцену обучения собаки офицером, заброшенным службою в деревенскую глушь и развлекающимся от скуки уроками прыгания пуделя через палку. Вся эта картина написана в таких странно-темных тонах, так полна щемящей тоски и духоты, что вызывает невольно в памяти иные, жуткие страницы Достоевского. В ней как бы запечатлелась начинавшаяся психическая ненормальность художника, очень скоро затем вызвавшая его гибель... На той же стене: Дмитриева-Мамонова—портрет славянофила Петра Киреевского, Басина—портрет Сильвестра Щедрина (с куполом римского собора св. Петра на заднем плане), Брюллова—„Поющие монахини“, Федора Толстого—автопортрет в академическом мундире. На следующей стене (против входа) прекрасный, полный романтического настроения *intérieur* того же Ф. Толстого; характерный для 30-х годов, слащавый итальянский жанр К. Брюллова „Сбор винограда (Итальянский полдень)“ и его же эскиз к знаменитому „Последнему дню Помпеи“, несколько портретов Варнека, между которыми прекрасный автопортрет; интересные по бытовой характерности *intérieur*'ы Славянского и Зеленцова. Отдельно, на мольберте: Алексева-Сыромлянского „Семейный портрет“, производящий, благодаря некоторым особенностям, впечатление произведения XVIII века, и мужской портрет передвижника Неврева, также оригинальный по манере.

Следующая комната (направо, № 5) заключает произведения художников недавнего времени, к группе которых принадлежит и сам Остроухов (р. 1858 г.). Здесь, на входной стене, много вещей Серова (два вида Венеции, „Волы“, „Лошади у пруда“, „Церковь в Абрамцеве зимой“ и друг.) и Врубеля (марины), волжский пейзаж Левитана („Ветреный день“), „Ветка“ Борисова-Мусатова. Перед стеной скульптура: „Голова мученицы“ Беклемишева, „Мать с ребенком“ Трубецкого, „Европа на быке“ Серова (бронза). Далее, в углу: Малявин, портрет девочки Боткиной, и Врубеля „Прощание морского царя с царевной“. На правой стене ряд карандашных портретов Серова: пианистка Ванда Ландовска, Ида Рубинштейн, балерина Павлова, балерина Карсавина, философ Б. Н. Чичерин, П. М. Третьяков и др.; тут же его рисунки лошадей. Мелкие вещи Сомова и Б.-Мусатова. У окна майолика Врубеля „Царь морской“ и шесть небольших пейзажей Левитана, между которыми есть настоящие перлы („Могилка у церкви“, „Речная заводь“). Далее, на мольберте три пейзажа Крымова, между которыми лучший—средний („Под вечер“). Снова у окна четыре деревенских этюда Левитана, полные изящно-тонкого, чисто левитановского настроения; особенно хороши пасмурные „В деревне великим постом“ и „Лесная речка“. Несмотря на небольшой свой размер и этюдный характер, эти картинки принадлежат к числу самых „певучих“ созданий русской пейзажной живописи. Между окон скульптура Козловского (1753—1802) „Аполлон“. На левой от входа стене большая „Сирень ночью“ Врубеля—один из самых завора-

живающих образов его изысканной фантазии; от этого полотна, кажется, веет опьяняющим ароматом весенних цветов, в темно-синей куще которых полу-обрисовывается, полу-скрывается нежный женский образ... На той же стене: портрет Остроухова раб. Малютина, картина Сомова „Весна“, „Русалка в омуте“ Серова, две картины К. Коровина („Комната“ и „Улица“).

Налево от комнаты № 4 расположены две недавно открытые большие комнаты № 6 и № 7. В первой, налево от входа, старый мраморный бюст Александра I (ок. 1812). На левой стене: Светославского „Постоялый двор в Москве“ (этюд к картине Третьяк. галл.); ряд замечательных пейзажей Васильева „Деревенская улица“, „Облако“, „Туча над сжатым полем“, „Оттепель“, дающих ясное понятие о нем, как о пейзажисте по преимуществу воздушной стихии (замечание, сделанное еще художником Ге) и выказывающих всю величину потери, понесенной с его ранней смертью русской живописью (умер 23 лет). Красивы также его яркие „Барки на Волге“. Далее характерный этюд Шишкина „Дубы“, хорошая картина Саврасова (автора „Грачи прилетели“) „На Волге“, с живым чувством Волги, редким в нашей живописи, и бросающийся издали в глаза яркой синевой моря этюд Малютина „У Георгиевского монастыря“ (в Крыму). На левом мольберте у окна: пейзаж Дубовского „На Волге“, известная грустная картинка Перова „Учитель рисования“ (пожилой учитель на домашнем уроке, понуро ожидающий появления своих учеников) и жанр Вл. Маковского „В ожидании у острога“. На правом мольберте три

картинки Перова: эскиз к известной „Тройке“ (мальчики - мастеровые тащат на салазках бочку с водой), грубоватый „Дворник“ и эскиз к „Суду Пугачева“. На правой от входа стене (идя от окон) этюды Сурикова к „Боярыне Морозовой“ (Морозова на дровнях), к Ермаку и друг.: особенно выразительны женские лица: „Монашенка“, „Мать стрельца“, напоминающая мать художника, как она описана в его воспоминаниях, „Сибирская красавица“ из описанных там же. Тут же бронза Антокольского „Христианская мученица“. На задней, против окон, стене 16 этюдов Поленова, большей частью пейзажных (в центре „Московский дворик“), но также и к большим его картинам („Большая“, „Христос и грешница“). Выделяется этюд „Барка в бурю“.

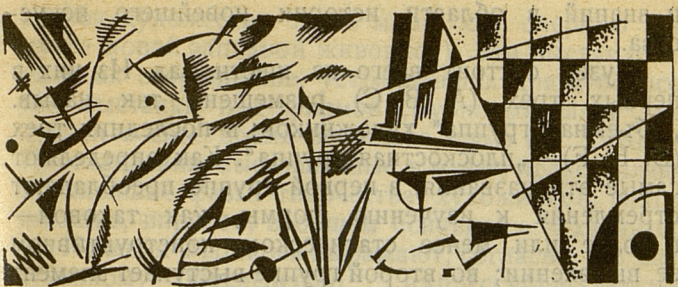
В седьмой комнате над дверью красивая картина Иг. Грабаря „Чаепитие“, написанная в „пуантилистской“ манере (красочными точками). У двери слева „Углекоп“ Касаткина („Донбасс“). Далее: Крамской „Рубинштейн за роялью“; пейзаж Прянишникова „Ночь в провинциальном городе“; „Портрет жены“ Крамского, интересный по неожиданности композиции. Вверху портрет дочери раб. Репина. Далее, на печке С. Иванов „Переселенцы в вагоне“. На стене против окон политический жанр Репина „По грязной дороге“ (жандармы везут ссыльного в Сибирь), и первоначальный набросок „Не ждали“, уже передающий почти всю окончательную композицию картины (нет только фигуры горничной), но с женской фигурой „нежданного“ гостя (типичная курсистка 70-х годов с пледом на плечах и в мужской шапочке), эскиз к „Ив. Гроз-

ному“ и много рисунков. Над шкафом эскиз „Колдуна“ Максимова. Далее „Голова мальчика“ Рыбакова, этюд „Отрока Варфоломея“ Нестерова. Еще далее превосходный по тонкой передаче воздушных далей и южного освещения крымский пейзаж Васильева „Фонтан в Эрекликке над Ялтой“, написанный им незадолго до смерти; пейзаж Аполл. Васнецова „Под Киевом“, пейзаж Васильева „На Неве“, носящий морской характер; эскиз „Аленушки“ Викт. Васнецова. На печке: „Богатыри в лесу“ В. Васнецова; красочный женский портрет Милиоти; „Митинг коммунаров на кладбище в Париже“, Репина. На стене против входа работы В. Васнецова: пейзажные этюды для „Аленушки“ и „Битвы скифов“, эскизы „Каменного века“ и „Поля битвы“, прекрасный и неожиданный для автора „Букет цветов“, этюд для киевских работ и друг. Далее, над запертой дверью, пейзаж Н. Н. Хохрякова „Вятка“, а у окна пейзаж Ярошенко („Терек ночью“). У того же окна прекрасный пейзаж Ап. Васнецова „Казбек“, заставляющий вспомнить оценку Ал. Бенуа, считающего Ап. Васнецова единственным в русской живописи изобразителем Кавказа. Тут же типичный рисунок Шишкина „Зимой в глухом лесу“. У другого окна два рисунка Ге „Моление о чаше“ и акварель Якунчиковой „Зароляю“. В зале есть также скульптура: бронзовый бюст Петра I; статуя Павла I, раб. худ. С. Щукина, его современника (у окон), и два майоликовых блюда Врубеля (слева) и Головина (справа) из абрамцевской мастерской. У задней стены шкаф, сделанный по рисунку В. Васнецова его братом Алексеем.

Иконописное собрание б. Остроухова, чрезвычайно удачно расположенное в уютных залах наверху, напоминающих старо-московские покои, еще ценнее живописного. Из всех собраний русской иконописи оно занимает первое место. На лестнице помещены иконы: мучен. Параскевы, новгородского письма XVI в. (№ 79); ап. Петра, новгор. XV в.; Троицы, южно-русских писем XIII в.,—особенно интересная, как очень редкий образчик нашей до-татарской иконописи (здесь, в противоположность строгой монументальности новгородского письма, заметно преобладает декоративная тенденция); Иоанна Предтечи, новгор. XV в.; Спаса Вседержителя, византийская XV в. В первой комнате, на стене против окон, интересные образчики характерного новгородского письма: Иоанн Златоуст XII в. (слева) и Николай Чудотворец XIII в. (справа), а в середине „Собор архангелов“ XIII в. Контраст простому и мощному рисунку и величавой композиции этих вещей образует поздняя икона строгановского письма XVII в. „О тебе радуется всякая тварь“ с ее сложной и мелкой разработкой многофигурных сцен (у лестницы). Возле последней иконы Новгородские царские ворота XV в. На стене против лестницы особенно любопытна ранняя новгородская икона XIV в. Ильи Пророка (у окна). В другой комнате, на стене против окон, ряд новгородских икон. В углу у входа „Шестоднев“ мастера Дионисия (XV в.). Далее интересная икона Фрола и Лавра, покровителей лошадей (XVI в.), с декоративными фигурами коней в расшитых седлах. Еще далее крупные образчики новгородского искусства: „Снятие

со креста“ и „Положение во гроб“ (обе XV в.). Простые, отчетливо монументальные линии и простые же, яркие краски — черты, напоминающие раннее итальянское искусство (Джотто) — характеризуют эти творения. Новый контраст дает небольшая икона строгановской школы XVI в. „Иоанн в пустыне“ (внизу, в витрине) с ее затейливым изображением дальнего леса. В конце стены, внизу, есть образчик устюжских писем XVI в., отмеченный некоторой провинциальной неуклюжестью. В углу „Георгий Победоносец“ и так называемый „Деисус“, а на стене против входа „Николай“ и „Собор арх. Михаила“ — все новгородские образцы XIV—XV в.в.; последняя икона также напоминает несколько по стилю фрески ранних итальянских мастеров. Далее „Большой Спас“ с архангелами по сторонам и „Житие пр. Ильи“ (новгород. XV в.). У стены — витрины с замечательными собраниями старо-русских крестов и образков. Тут же новгородские царские врата XVI в. В углу устюжская икона св. Прокопия XVI в. На стене с окнами интересный образчик псковского стиля („Успение“, XVI в.), декоративно-уютного, с мелкой обработкой деталей. В витрине любопытная икона „Иоанн Богослов в молчании“ на белом фоне (новг. XVI в.). Далее: два „Иоанна Предтечи“, новгородский XV в. и ярославский XVII в. (в витрине) весьма различные по манере (последний со сложным пейзажем). В витрине же характерная московская икона Василия Блаженного (XVI в.). В углу и у выхода две, также московских, иконы XVI в. „Собор архангела Михаила в Бытии“ и „Апокалипсис“ (особенно детальная).





МОСКОВСКИМ МУЗЕЙНЫМ СОБРАНИЕМ

* где можно получить близкое знакомство *
с произведениями относительно немногих современных русских художников—представителей так называемого „крайнего левого лагеря“—является музей художественной культуры. Согласно определению на плакате при входе: музей „демонстрирует методы современной живописи и показательное собрание художественных произведений различных современных течений в плане художественной культуры“. Таким образом музей задается целью не только обычной для собраний живописных произведений, но отчасти и педагогически-культурной, желая ввести зрителя в круг современных художественно-технических исканий и осветить ему те сложные и подчас еще мало выяснившиеся пути, которым они следуют. В этом смысле музей представляет большой и совершенно своеобразный интерес, хотя посещение его требует некоторой соответственной подготовки

и знаний в области истории новейшего искусства.

Музей состоит всего из шести зал. Из них в первых трех (А, В, С) размещена так назыв. „объемная группа“ художников; в последних трех (D, E, F) — „плоскостная группа“. Как определяют самые эти названия, в первой группе преобладают стремления к изучению формы, как таковой — в более или менее статическом, конструктивном ее выявлении; во второй группе выступает элемент динамизма, и, соответственно, преобладает орнаментальное, декоративное разложение формы. Справедливость требует прибавить, что различия между обеими группами, равно как действительное выражение их тезисов, улавливаются весьма слабо, оставаясь, как и все тенденции новейшего искусства, более в области теоретического задания, нежели практического достижения.

В зале А размещены произведения только трех художников: Машкова (4 вещи), Кончаловского (3 вещи) и Куприна (6 вещей; последнего не следует смешивать с известным беллетристом). Эта группа образует, если не по годам, то по типу своего художества, как бы старшее поколение модернистов: в произведениях Кончаловского (род. в 1876 г.) и Машкова (род. в 1881 г.) впервые дало себя знать на русской почве влияние новейших западных течений, и оба эти художника выступили перед нашей публикой, как первые русские „сезаннисты“ (последователи знаменитого Сезанна — французского художника конца прошлого столетия, давшего своими созданиями и исканиями совершенно исключительный по силе

толчок художеству всего мира: см. очерк о 1-м музее новой западной живописи). Эти выступления их и их сторонников, устраивавших для себя особые выставки под фирмой „Бубновый валет“, наделали в свое время большого шума (ок. 1910 г.). Произведения, выставленные в музее, представляют позднейшие фазы творчества художников, сохраняющие, впрочем, в общем основной его характер.

Искания Машкова выражают, согласно его собственному определению: „импрессионистическое понимание формы и композиции; иллюзорность пространства; цвет полихромен и служит для выявления объема, предмет деформирован цветом“. Тезисы Кончаловского гласят: „Геометризация предмета (Сезанн). Тяжеление формы. Цвет строит объем. Единство тона“. Сюжеты произведений Машкова и Кончаловского приблизительно сходны: у Машкова — это пейзаж, этюды голого тела и *nature morte* („хлебы“); у Кончаловского: портрет, пейзаж, этюд голого тела.

Но как у этих художников, так (и даже еще более) у всех остальных, представленных в музее, сюжет не играет никакой самодовлеющей роли: он лишь предлог для выявления чисто-технических живописных заданий — предлог все более условный, и, наконец, у позднейших модернистов, окончательно исчезающий. Русскому зрителю, воспитанному на живописи Третьяковской галереи (особенно эпохи „передвижников“) очень трудно принять эту точку зрения. Но на нее необходимо уметь стать, хотя в какой-либо мере, для того, чтобы понять живопись модернистов вообще и в частности — собранную в музее. Отсутствие сюжетности,

пренебрежение не только идейной, но и психологической стороной искусства, сведение его к чистоматериальной конструктивности—такова основная особенность этой живописи. Это искусство „без души“ и без „духа“, с интересом к одной лишь „материи“. В этом смысле чрезвычайно характерным является весьма заметное преобладание в нем, в качестве главного „сюжета“, так называемой *nature morte* — живописи „мертвой природы“ или предметного мира, как такового, — особенность, отметившая собою еще творчество Сезанна. Все картины музея, при формальном различии их сюжетов, представляют собою в сущности лишь один вид живописного творчества—именно „*nature morte*“.

Этот термин преобладает впрочем и формально: так из шести вещей Куприна только две—пейзажи; остальные 4 — *natures mortes*. Куприн несколько отличается от своих старших сотоварищей тяготением к динамизму. Согласно его определению, его живопись выражает „момент сдвига: разворачивание предмета... пространство становится абстрактным“. Как цель, ставится также „экономия живописных средств“. Эта последняя представляет опять-таки характерную черту новейшего искусства, стремящегося свести средства своего выражения к *minimum*'у, подобно тому как к той же цели „сбережения сил“ стремится в своих технических завоеваниях современная наука. Эту тенденцию выразил еще тот же Сезанн, выставив, как идеал, приведение живописного выражения к трем простейшим и основным формам объема: конусу, кубу и шару. Вся живопись музея дает нам примеры той же экономизации, превращающей живописное

изображение в схему условных знаков и символов.

В зале В мы находим работы Рождественского (5), ставящие себе целью „анализ формы“ и „введение во время“ (т.-е. попытку передачи динамического начала, движения, средствами чистой формы), а также оправдание тезиса: „цвет строит пространство“. Далее — четыре работы Фалька (род. в 1886), задачи которого: „освобождение формы от случайностей“ и „противопоставление натуре“; у него „пространство дано через объем“ (т.-е. преобладают статические элементы изображения). У Лентулова (5 вещей) — „обнажение конструкции предмета“ и, как выражение динамической тенденции, „сдвиг плоскостей“. У Осьмеркина (2 вещи) — „ритмическое дифференцирование объема“ и снова анти-реалистическое устремление, характерное для всей модернистской живописи: „произвольная интерпретация образов действительности“. В той же комнате две работы Кончаловского.

В зале С работы Экстер (2), Певзнер (2), Поповой (2), Удальцовой (4), Малевич (3), тенденции которых объясняют стенные надписи. „Сюжеты“ здесь все те же: пейзаж, портрет, *nature morte*, — и они также условны. У Малевича мы встречаем уже определенное выражение кубизма (живописное течение, сменившее собою в развитии искусства школу импрессионистов и нашедшее во Франции весьма яркого выразителя в лице испанца Пикассо, сильно повлиявшего и на русских художников; см. очерк о 1-м музее новой западной живописи).

С залы D начинается „плоскостная группа“. Здесь четыре работы Павла Кузнецова (род.

в 1878) — художника, начавшего некогда с импрессионизма и прошедшего очень сложную дорогу развития. И здесь еще он задается целями декоративности и выставляет тезис: „композицию строит линия“. Такова же на этот раз и тенденция Машкова (одна картина), берущего „предмет как орнамент“. В пяти картинах весьма известной, особенно своими театральными работами, Наталии Гончаровой (род. 1883) намечается, как цель, „дать живописную сущность вещей“. По собственному заявлению художницы, в ее произведениях сказывается „смещение стилей“ (египетского, древне-русского и др.) и проявилось весьма сильное влияние таких созданий примитивного творчества, как икона и народная картина (лубок). В работах (4) близкого к Гончаровой Ларионова (род. в 1881) также преобладает орнаментальный дух и замечается сознательно допущенное влияние таких своеобразных „примитивов“, как вывеска. Кубист Шевченко (5 вещей) дает „сопоставление моментов графического и живописного“ и, подобно Лентулову, пытается зафиксировать „момент сдвига“.

В зале Е перед нами работы (2) теоретика новых течений А. Грищенко, поклонника старо-русского иконного художества, стремящегося и здесь выявить особенности последнего: „станковизм“ (т. - е. монументальность композиции) и „корпусность цвета“ (определенную его характерность). У Штернберга (шесть работ) картина предполагается построенной одновременно с двух точек зрения, чем достигается „развертывание предмета на плоскости“, т. - е. выражается снова парадоксальный динамический уклон, стремящийся переступить

границы статического по существу искусства живописи; у этого художника также „цвет строит плоскость“. Ларионов (три работы) берет здесь „буквы, как орнаментальный мотив“. Его влекут к себе „примитив и гротеск“, и он пытается создать, в аналогии с ними, „символический рисунок“. Для Древина (3) „форма условна“, его целью является „изучение цветных взаимоотношений“. Розанова (3) ставит своей целью „обнажение первооснов живописи“ и, как средство для того, берет „сочетание отвлеченных геометрических плоскостей“. В той-же комнате еще работы Альтмана (1) и Стржеминского (1).

В последнем зале F находим работы (6) старейшего из русских модернистов В. В. Кандинского (род. в 1866), составлявшего странное исключение из своего поколения. Правда, в его заданиях сохраняется еще оттенок психологизма („выражение своего внутреннего мира“), исчезнувший бесследно в работах поздних продолжателей, но в главном творчество Кандинского направлено к чисто-формальным целям („освобождение цвета“). Аналогичны стремления Малевича (шесть вещей) и Клуна (две вещи): „цвет как самоцель“. Родченко (5 вещей) в своих „беспредметных композициях“ стремится доказать „потенциальную возможность одного черного цвета“; он же, в противоположность менее последовательным своим товарищам, как Грищенко, выступает с характерным для модернизма „отрицанием идеи картины“. Неопределенность „сюжета“ для этой группы настолько типична, что даже Кандинский озаглавливает свои работы: „Смутное“, „Импровизация“. У Малевича, Клуна и Розановой (здесь 3 вещи последней) футуризм

принимает наименование „супрематизма“, с подчеркнутым отрицанием всякой связи с реализмом вещей. Только Татлин (одна вещь) пытается сохранить этот реализм в названии своей работы („Старая Басманная“), заставляя тем еще сильнее ощутить созданный контраст.

Весьма уместным дополнением выставки является — очень небольшой, к сожалению, — „Отдел формально-теоретический“ (у входа, в комнате направо). Здесь помещены исследовательские работы художника Клюна по цвету, форме, свету и фактуре (усиление цвета через свет и через контрасты, влияние соседних цветов на изменение формы, разложение цветовых элементов на их составные), а также таблицы: „цвет на плоскости“ (двух- и трехцветные построения), „цвет и свет“ (их взаимоотношения), „цвет и форма“ (тоже). Очень характерно, что впечатление, производимое этим отделом, вполне сливается со впечатлением от остальных зал музея — совпадение, наглядно обличающее истинную природу „модернистской“ живописи: вся эта живопись есть, в сущности, один многообразный и длительный формально-теоретический опыт. Живопись эта — может быть, расчищающая пути для будущего искусства — сама по себе не имеет подлинной эстетической ценности и относится скорее к области науки, нежели искусства. Многоговорящим остается здесь, однако, самый отказ от прежних художественных форм и пренебрежение той красотой мира, которая вдохновляла все былое искусство: в этом отрицании новейшее художество выразило сторону современности, весьма знаменательную для будущего.



В МАЕ ПРОШЛОГО 1924 ГОДА ОТКРЫЛАСЬ В * том же помещении, где и музей художествен- * ной культуры (см. предыдущий очерк), постоянная выставка искусств Востока (вход со двора общий; в вестибюле—первая дверь налево). Выставка эта, сравнительно невелика, но по разнообразию и характерности своих предметов вполне заслуживает внимания. Кроме восточного музея при Академии Наук в Ленинграде, нигде в России не имеется такого собрания, дающего довольно полное представление о различных отраслях искусства в странах Ближнего и Дальнего Востока. Выставка составила главным образом из коллекции б. музея „Ars asiatica“ (азиатское искусство), остальная часть которого пока свернута, и из отдельных предметов, взятых из собраний Румянцовского и Исторического музеев и 1-го музея новой западной живописи. Выставка занимает три залы. В первой собраны предметы искусства мусульманских стран Востока, как Персия, Турция,

отчасти Индия. Прежде всего обращает на себя внимание богатая коллекция ковров. Ковры размещены еще в небольшой комнате при входе, а также в остальных двух залах. Здесь можно получить общее представление об этой важной отрасли восточной эстетики. Ковровое искусство средне-восточных стран распадается на две большие школы: ковров персидских и ковров Средней Азии.

Первые характеризуются чертами реализма в своих изображениях (животные и растения); во вторых же преобладает геометрическая стилизация. Средне-азиатские ковры развешаны в комнате при входе и на входной стене первой залы (на коврах есть надписи); между ними можно отметить „огурджалинский намазлык“ (XVIII в. или нач. XIX) и иомудские ковры XVIII века (ближайшие ко входу в зал). Из персидских ковров выделяется ардебильский ковер XVII—XVIII в.в. красивых бледных тонов (на входной стене) и шелковый молитвенный анатолийский ковер (на противоположной стене), а также два замечательных изяществом своих блеклых розовых красок, так называемых „польских“ ковры, которые выделялись вовсе не в Польше, а при персидском дворе и рассылались, как почетный подарок (стена против окон; в правой половине). В дальнейших комнатах есть ковры Китайского Туркестана (XVIII—XIX в.в.), обычно двухцветной раскраски со стилизованным орнаментом.

В витринах первой залы есть также превосходные образцы восточных тканей. Таковы мессопо-

тамская ткань XI—XII в.в. с фигурами животных—глубоких зеленых и желтых тонов, и персидская ткань XVI в. с изображением героя поэмы Низами (знаменитый персидский поэт), Медждуна, больного от любви, в пустыне среди животных. Курьезно, что из этой ткани была сделана на московской Руси риза для священника (дальняя витрина у выходной стены). В другой витрине (у той же стены, ближе к выходу) видим образцы персидских лицевых тканей XVI в., также с различными сценами, весьма близко напоминающими персидские миниатюры (ср. образцы в зале): рисунки для этих тканей составлялись теми же художниками. В этой витрине есть еще образчик так назыв. „брусской ткани“ (турецкий бархат XVII в.) с характерным цветочным мотивом; такие же образцы есть и в других витринах.

В первой от входа витрине, направо у входной стены,—небольшая коллекция персидских „лаков“ (небольших лакированных вещей) XVIII—XIX в.в., выдающихся своим тщательно отделанным, мелким рисунком. Рядом витрина с персидскими изразцами XII—XIV и XIV—XVIII в.в.; в рисунке их заметно преобладает фантастический элемент. Посреди комнаты стоят витрины с разнообразными образцами персидской керамики—искусства, с давних пор процветавшего в персидских землях. Витрина против окон содержит образцы наиболее старой в собрании, „рейской“ керамики (г. Рея; до XIII в.), с превосходными разнообразными оттенками так назыв. „люстра“ (металлического отблеска). В соседней маленькой витрине собрание самаркандских изразцов XV—XVI в.в. В длинной витрине далее—

персидская керамика XVI—XVII в. в. (бирюзовая полива). В такой же витрине напротив— вещи родосской, дамасской и индийской керамики (XVI—XVII в. в.). У окон есть еще витрина с изразцами и небольшой шкаф с любопытными старыми блюдами VIII—X в. в. (эпохи Саманидов).

Наконец, в той же зале имеются чрезвычайно интересные образцы мусульманской миниатюры (персидской и индийской). В большой витрине у входа (у окон) собрано много манускриптов, украшенных этим любимым искусством средних веков (равно западных и восточных). Среди них особенно выделяется собрание сочинений персидского поэта Саади, с пометкой об окончании 6 мая 1440 г., и рукопись поэмы Низами „Хамсэ“ („Пятерича“) 1490 г., с 54 миниатюрами, принадлежащими к числу лучших образцов искусства после-Тамерлановской эпохи. Другой замечательный образчик персидского миниатюрного искусства дает лист с изображением борьбы атлетов при шахском дворе, на котором сохранилась подпись мастера Балджида (XVI в.); лист этот, очень мелкой работы, любопытен и как бытовая картинка (в витрине с тканями у выходной стены). У выхода во вторую залу (у окон)—ряд картинок из индусского манускрипта XVI—XVII в. в. „Бабер-намэ“ с большой сложностью сцен, указывающей на позднюю эпоху. В небольшой витрине возле рейской керамики собрание индо-персидских миниатюр XVII—XVIII в. в.

В разных частях залы (у задней стены и друг.) расставлены металлические сосуды и высокие светильники характерной формы.

Во второй зале мы переходим к искусству Дальнего Востока. Здесь в большой витрине, ближайшей к входу, помещены образцы мелкой китайской скульптуры и прикладного искусства— изделия из нефрита и других камней. Нефрит— полупрозрачный камень зеленой окраски различных тонов— почитается китайцами, как самый драгоценный из камней, и ему придается даже магическое значение. В витрине есть много образцов работ из нефрита: пара корейских львов (на верхней полке) XIV—XVII в.в., две больших чаши и ваза из темно-зеленого нефрита, статуэтка из светло-зеленого и друг. На средней полке небольшая чаша с крупными ручками, найденная на юге России,— нефрит от пребывания в земле приобрел очень темный оттенок. В той же витрине вещицы из горного хрусталя, халцедона, розового кварца, янтаря и жировика (внизу).

Большое место в зале занимает китайская керамика— искусство, в котором Китай не знает соперников (по крайней мере в прошлом). В ближайшей ко входу витрине, посреди залы, собраны образцы лучшей эпохи (периода Сун; 960—1280 г.г.)— так назыв. „селадоны“ (одноцветные, серо-зеленые глазури); некоторые из них покрыты сетью искусственных трещин, ради усиления игры цвета (так назыв. „краклэ“). Эти сосуды глубоких, насыщенных тонов, ласкающие глаз своей спокойной, гармонической поверхностью, представляют одно из высших достижений прикладной эстетики. В соседней витрине— „селадоны“ более поздние, также первоклассного качества. Далее, в длинной витрине, белый фарфор Фу-Чиен (XVIII в.); среди

него любопытная ваза „черной фамилии“ с декоративным узором „цвета сливы“; тут же много позднего „экспортного“ фарфора (XVIII в.), вывозившегося уже за границу, и среди него (на нижней полке) банка с московским орлом—из заказов Петра I. Между посудой характерные статуэтты многорукого Будды. В глубине комнаты, у задней стены, два шкафа синего с белым фарфора; в первом, наверху, две интересные парные вазы с фоном цвета „лунного света“, в середине продолговатая ваза (с деревянной крышкой) периода Кан-Си (конец XVII—начало XVIII в.). Высокая витрина у окон содержит, среди многих других предметов, образцы фарфора „брызганный кобальт“ (на двух средних полках)—весьма декоративные сосуды глубокого синего фона с красным рисунком рыб. Шкаф рядом полон разнообразных фарфоровых изделий (статуэтты, вазы, посуда); далее—шкаф с китайской живописной эмалью, техника которой была занесена из Европы (в конце XVII в.), и многие мотивы заимствованы оттуда же. В глубине шкаф с перегородчатой китайской эмалью; рядом высокий канделябр. Наконец, в витрине у перехода в третий зал (у задней стены)—сосуды одноцветной глазури прекрасных темно-красных тонов. В зале имеется также несколько весьма крупных ваз китайского фарфора, расставленных в разных местах на полу.

На правой от входа стене, также как на стене, разделяющей вторую и третью комнату, висит довольно большое собрание японских цветных гравюр (серия их продолжается и в третьей комнате)—образцов того искусства, которым просла-

вилась Япония и которое оказало при знакомстве с ним (60-е годы прошлого века) такое огромное влияние на западную, в частности французскую живопись. Эта отрасль искусства, по самым техническим своим особенностям, позволила широко выказаться основному направлению японского эстетического творчества — импрессионизму. Подобно японской поэзии, нашедшей для себя совершенно особую форму краткого лирического стихотворения („танка“), японская живопись, поскольку она не находится под европейским влиянием, избегает сложных и больших сюжетов. Великие национальные мастера старой Японии, деятельность которых связана всецело с отошедшим теперь в историю прошлым этой страны, берут своими сюжетами главным образом пейзажные и отчасти жанровые мотивы, трактуя их в форме закрепления бегучих, случайных, почти мгновенных впечатлений. Возвращаясь нередко к одной и той же основной теме (напр., изображению, подобно Хокусаю, знаменитого вулкана Фузиямы около Токио), они дают целые серии рисунков, разрабатывающих эту тему в самых разнообразных вариантах, но всегда с точки зрения импрессионистически-беглого „впечатления“. Японская живопись, и в частности, японская цветная гравюра, возникшая в связи с театральным искусством, запечатлены сродством с этим последним в самой постановке своих задач и в своих приемах. Эти особенности японского искусства ярко ощутимы и в образцах нашей выставки. Начиная с примитивных по стилю и технике работ ранних мастеров ксилографии (середина XVIII века) Кийомит-су I („Актер“; у входа)

и Тойомазы („Игры детей“; там же) и кончай щепетильно - усложненными поздними мастерами Кунисадой и Куниюши (первая половина XIX в.; в третьей комнате), все изображения японских гравюр носят характер театральных сцен, так же как фигуры отмечены условностью театральных типов. Высшей своей точки это своеобразное искусство достигло в созданиях Утамаро (1753—1806), от которого на выставке имеется много листов (преимущественно портреты японских „красавиц“). Среди пейзажистов (третья комната) более всего выделяется своим выразительным стилизмом Хокусай (1760—1849), на всех листах которого, вблизи или в отдалении, присутствует снежный конус Фузидзумы, в то время как первый план занят гигантским носом рыбацкой лодки или прихотливо-изогнутым всплеском вспененной волны.

На ближайшем переходе в третью комнату стоит шкаф с японскими изделиями из красного лака XVII—XVIII в.в.; на шкафу статуя бога довольства Хотея (японский лак XVIII в.), толстого, с лицом вполне отвечающим его профессии.

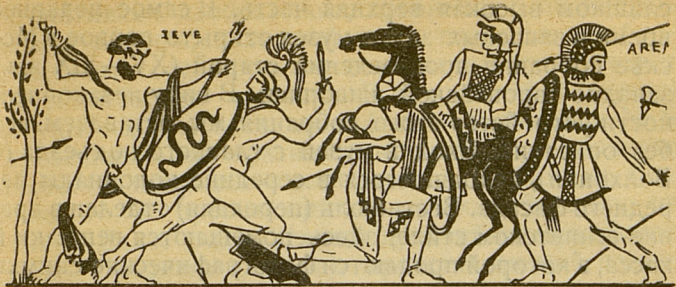
В последней комнате находим несколько образцов японской деревянной скульптуры, как большая статуя благословляющего Будды (XVI в.; у входной стены) и прекрасная группа Боддhisатвы на слоне (XV в.; посреди залы). На входной же стене небольшое собрание индусской деревянной скульптуры. У дальнего входа витрина с мелкой пластикой—изделиями из бронзы, кости и дерева мастеров Японии, Китая, Сиамы и Камбоджи; их бытовому характеру соответствует и реалистический тип изображения. В глубине комнаты, в пра-

вом углу, два шкафа с китайскими бронзовыми статуэтками; на правом из них—любопытные китайские бронзовые зеркала, покрытые рельефами; на левом—золоченая статуя стоящего Будды. Между шкафами—другой, сидящий Будда. Еще одна бронзовая дальневосточная статуя Кваннон, неопределенно датируемая первым тысячелетием нашей эры, стоит посреди залы, возле группы со слоном. По другую сторону этой группы бронзовое китайское било (колокол без языка) с деревянным молотком. Вдоль задней стены расставлены китайские бронзовые сосуды (девять). Большая часть их сравнительно недавнего происхождения (эпохи Мин и Цин, XIV—XIX в.в.), но они любопытны, как воспроизводящие в своих формах старинные сосуды—эти древнейшие образцы китайского художественного творчества.

На задней же стене размещено 13 образцов китайского живописного искусства. Они датируются также поздними (для Китая) столетиями (XIII—XIX), но сохраняют еще многие высокие достоинства старой китайской живописи. Небольшая картина на шелку с изображением лошадей и всадников выдается чертами реалистической наблюдательности и своими красочными качествами. Среди „портретов предков“ особенно замечателен, как первоклассное произведение восточного искусства, большой портрет на шелку XVII в., изображающий старика в широком темно-красном одеянии и голубом плаще, с четками в руках, сидящего на покрытом сложной инкрустацией кресле; сзади него длинный стол с немногими предметами (тонко очерченная ваза с цветком). „Звучные“, гармонические краски

портрета еще более выиграли от золотистой патины, которой время покрыло шелк. Также выделяются своей тонкой красочностью пейзажные отрывки с цветами и птицами. Характерна и живопись тушью „В камышах“ (XVIII в.) с ее чисто китайской „игрой“ теневых оттенков (у окна).





ОТКРЫТЫЙ ТОЛЬКО В 1912 г. И ДО САМОГО
* последнего времени состоявший из собрания *
памятников древне-египетского, ассиро-вавилон-
ского, греческого, римского и западно-европей-
ского (средние века и Возрождение) искусства,
Московский музей Изящных Искусств имеет еги-
петский отдел, образованный из коллекций извест-
ного русского ученого В. С. Голенищева, состоящим
из подлинников; остальные отделы составлены, за
редкими исключениями, из копий или гипсовых
слепков (для статуй). Это уменьшает, конечно,
художественное значение музея, но за ним остается
ценность довольно полного собрания воспроизведе-
ний знаменитейших мировых памятников скульп-
туры, архитектуры и прикладного искусства —
собрания особенно полезного для школьного изу-
чения. Здание музея, построенное (1898—1912)
специально для него archit. Клейном в древне-грече-
ском (ионическом) стиле, принадлежит к числу самых
заметных построек в Москве, но его сильно портит

слишком высокая верхняя часть. В самое недавнее время в запасных залах музея открыто первое в Москве собрание произведений старой (XV—XIX в.в.) западно-европейской живописи. В виду незаконченности устройства этого собрания мы оставляем его без описания. Вход в музей с главного подъезда (с Волхонки), находящегося в середине колоннады переднего фасада. Вестибюль (передняя) отделан в древне-египетском стиле; здесь помещаются вешалки и касса, в которой продаются фотографические снимки и гипсовые слепки с некоторых предметов музея. Прямо против входа поднимается во второй этаж эффектная лестница, облицованная (как и вестибюль наверху ее) красным уральским гладко отполированным мрамором и украшенная двумя рядами колонн из того же мрамора с бронзовыми капителями,

Мы начинаем осмотр с первой слева залы нижнего этажа (вход из вестибюля), в которой помещается голенищевское собрание. Зала эта украшена колоннами в египетском стиле в виде стеблей папируса; потолок расписан орнаментом, мотивы которого заимствованы из фиванских храмов и гробниц. Предметы расположены в более или менее хронологическом порядке, начиная от каменного века и до-династического времени, продолжая эпохами Древнего (3300—2000), Среднего (2000—1700) и Нового царств (1700—666) и кончая периодом упадка и эллинизации Египта. Повсюду имеются пояснительные надписи и таблицы.

Памятники архаических времен (до 3300 до Р. Х.) помещены в витринах 4, 1 и 5 (направо от входа). В витрине № 1 находятся кремневые ножи и стрелы,

примитивные изображения, древнейшие цилиндры-печати и проч.; в нижней части глиняные пробки-печати от сосудов с царскими винами; тут же череп доисторического человека. В витрине № 4 (в углу) сосуды из могил; то же в большой витрине № 5 (древнейшие—из красной глины с черным ободком; наиболее поздние—светло-красные). Против витрины № 4 древнейший погребальный ящик из глины. Далее (рядом) самый древний из саркофагов (эпохи Среднего царства), представляющий собою уже деревянный ящик с иероглифическими надписями; на передней его части нарисованы два глаза, долженствующие служить покойнику. На стенном щите у самого входа надгробные камни с надписями (так назыв. „тексты пирамид“) и барельефы эпохи Древнего царства. Надписи содержат обычно „жертвенную формулу“; иногда перечисляются достоинства усопшего, на некоторых плитах—портреты. Такие же щиты по другую сторону входной двери и между витринами 4 и 1. В витрине № 1 есть еще маска фараона VI династии Пиопи, каменные статуэтки и другие предметы эпохи Древнего царства, когда произошел первый культурный расцвет Египта и, во времена IV династии, были созданы великие пирамиды. За первой колонной в этой же части зала стоит большая поврежденная статуя одного из царей этой династии Хафра (в прежнем правописании Хефрена), строителя второй по величине пирамиды.

Мы продолжаем идти вдоль правой стены, и, за витриной № 5, встречаем витрину № 22, где помещены любопытные отрывки из знаменитой „Книги мертвых“ (свод сведений о загробной жизни,

составленный жрецами уже в эпоху Нового царства). Отрывки из других аналогичных сочинений („О том, что на том свете“, и т. п.) встречаются в разных местах залы. Возле, в витрине № 21, статуэтки священных животных—быка Аписа (с диском солнца между рогами), кошек и т. п. Напротив саркофаг эпохи Нового царства в виде черной мумии с позолоченным лицом и лентами, покрытыми изображениями божеств. В зале есть еще несколько гробниц такого типа. Далее, у стены, в витрине № 20, части человеческих мумий, а также мумии священных животных—кошек, ибиса, крокодила, черепахи и др. Затем, в витрине № 19, много предметов бытового характера (эпохи Нового царства): подставки под голову, заменявшие древним египтянам подушки, с изображением бога-охранителя, по имени „Бес“, обувь, плетеные корзины и, наконец, мелко завитой парик—обычная принадлежность египетского туалета обоих полов. Против этой витрины саркофаг персидской эпохи с изображением богини неба Нут, бога солнца Ра на лодочке и друг. Далее по стене витрина 25 с собранием фетишей и амулетов; между последними диски с заклинаниями, которые клались под голову покойнику. Рядом, в витрине 18 и на соседнем, находящемся близ дверей в Азиатский зал щите, собрание памятников саисской эпохи,—времени последнего расцвета Египта, между ассирийским и персидским завоеваниями (666—525). Это преимущественно головы и бюсты, статуэтки царей и жрецов, сфинксы, львы, надписи (дарственные записи) и проч.

Отсюда мы возвращаемся к входным дверям, чтобы проследить теперь левую сторону залы.

Здесь, близко от дверей, обращает на себя внимание большая статуя богини радости Хатор, изображенной в виде коровы (архаизирующее произведение саисской эпохи). В углу, на полке, слепок с огромной головы с отбитой бородой—изображение фараона Хафры; одна из статуй сбоку изображает строителя третьей пирамиды Менкуру (Микерина). Тут же, на полке у окна, слепок с бюста одного из самых заметных царей блестящей 12-й династии (период Среднего царства) Аменемхета III, создателя Лабиринта и Меридова озера. В соседней витрине № 10 собрание предметов эпохи Среднего царства; здесь замечательны статуэтки солдат, рабов, писцов—из дерева, камня и бронзы. Эта эпоха была временем расцвета египетской скульптуры. Тут же модели судов для покойников, на которых они должны были переплывать подземные воды; на таких судах живые плавали по Нилу. Далее, в витрине № 2, предметы эпохи Нового царства: статуэтки, туалетные вещицы, флакончики для духов, детские игрушки (внизу); тут же образцы египетских мер и весов: часть „локтя“, египетский фунт и т. п. На следующем щите (буква Г) помещены надписи Среднего царства—надгробные плиты с религиозными текстами и друг.; тут же длинные, узкие листки папирусов с отрывками гимнов и магическими формулами, служившими для заклинаний и умилоствления богов. Сзади этого щита витрина № 7, где, среди многих интересных предметов, обращает на себя особое внимание собрание так назыв. „ушебти“, т.-е. ответчиков. Это—фигурки крестьян и рабочих с магическими надписями: они должны были и на том свете служить

своему господину. Тут же (на 2-й полке) фигурки птиц с человеческой головой — изображение души покойника. В той же витрине собрание египетского оружия разных эпох и бронзовые зеркала. Далее, на щите Д (у окон) барельефы с военными и молитвенными сценами; на двух из них азиатская богиня Кедеш на льве — признак Хеттского влияния. Напротив, в витрине № 3, также мелкие вещи эпохи Нового царства, как в № 2; тут есть, между прочим, игральные кости и шашки; в нижней части деревянные сосуды из гробниц и пр. Далее витрина № 11 с массой статуэток божеств и священных животных (на верхней полке шакал — символ бога Анубиса), и с разными амулетами. По другую сторону, на щите Е, барельеф с изображением погребальной процессии Юи, сановника заведывавшего стадами бога Аммона. У окон, на щите VII, образцы каменных жертвенников для заупокойных служб, с изображениями приносимых для умерших яств.

Повернув теперь к середине залы, находим между колоннами, большое гранитное изображение священного скарабея (египетский жук-навозник) — символ бога-Солнца. За ним стоит копия огромного сфинкса из города Таниса эпохи Аменхета III (оригинал в Каире). В глубине залы сосредоточены предметы эллинистической и римской эпох, когда Египет, открытый иноземным влияниям, отчасти ассимилировал их, отчасти же стойко сохранял свои коренные черты, сообщая их даже чужому творчеству. Отсюда смешанный стиль искусства и культуры этих эпох. Большие собрания содержатся в витринах 17 (у левой стены) и 16 (у правой, за дверьми в Азиатский

зал). На щите, возле витрины 17, собрание надписей (частью позднейшего, так наз. „демотического“ письма) и барельефов; между последними любопытно изображение римского императора Траяна в виде фараона. На двух длинных щитах, примыкающих к задней стене, находятся знаменитые „фаюмские портреты“—может быть, самая интересная вещь в зале. Эти портреты (числом 21), писанные восковыми и яичными красками, найдены в гробницах бл. г. Фаюма на мумиях (они вставлялись в пелену, вм. лица) и представляют собою один из важнейших памятников эллинистического искусства (I в. до Р. X.—III в. по Р. X.) как в художественном, так и в историческом отношении (несомненно их близкое сродство с начатками христианской иконописи).

Дверь направо, по бокам которой стоят два каменных саркофага в виде мумий (эпохи Птолемеев), ведет в зал № 2—Азиатский, где размещены слепки и копии с памятников ассиро-вавилонской и примыкающих к ней культур (подлинников немного). Отделка залы в ассирийском стиле. При входе направо гигантская фигура крылатого льва с человеческим лицом; у выхода две такие же фигуры крылатых быков. Эти образы столь же характерны для ассирийского искусства, как сфинксы для египетского, выражая собою ту же идею—сочетания четырех основных элементов мира (позднейшие: ангел, лев, телец и орел). Интересно, что эти статуи имеют пять ног, чтобы отовсюду казаться четырехногими.

Налево от двери барельефы; внизу—царь и добрые духи перед древом жизни; наверху—воины

с лошадыми. В первой витрине у окна подлинники из собрания Голенищева: куски статуи с надписью древнейшими линейными знаками; наконечники булав с такими же письменами—знаки княжеского и царского достоинства; много глиняных клинописных таблечек—хозяйственные документы; плитка с фигурой подземной богини—амулет от болезней; гиря в форме утки и т. д. На щите справа барельефы и надписи персидские, финикийские, хеттские и с о. Кипра. В витрине у следующего окна гвоздеобразные предметы (подлинники) с именами „патеси“ (владельцев жрецов) города Ширпурлы, относящиеся к шумерийской (до-семитской) культуре Месопотамии (3000-2500); здесь же собрание печатей вавилонских, ассирийских и хеттских. На щитах клинообразные надписи (частью подлинники) египетские, ассирийские и ванского царства (в южн. Армении). В следующем отделении, на левом щите, ассирийские барельефы; внизу слепки с плиты из дворца Саргона II (VIII в.) с орнаментальным узором. В витрине клинописные документы; на правом щите памятники коптской культуры (египтян-христиан, с V в. по Р. X.), преимущественно образцы письменности (листы папируса и пергамента с текстами) и т. д. Далее интересное собрание коптских тканей разных эпох (со II по XII в.); между ними целые одеяния. В предпоследнем отделении, в витрине, памятники коптской церковности и художественной промышленности. В последнем образцы скульптуры и эпиграфики христианского Египта.

Посреди зала: голова статуи из черного диорита, изображающая могущественного „патеси“ по имени Гудеа (ок. XXV в. до Р. X.; оригинал в Лувре);

знаменитый столб с изображением вавилонского царя Хаммураби (ок. XXI в.) перед богом солнца и с длинным текстом его судебного кодекса (283 закона)—оригинал в Лувре; две витрины с древнеперсидской керамикой IX—VIII в.в. до Р. Х., найденной в Самарканде; слепок со статуи ассирийского царя Ассурназирпала (885-860 г.г.). Вся задняя стена залы покрыта копиями с барельефов из дворца того же царя: внизу царь среди крылатых духов, духи-покровители, поднесение царю дани (между прочим обезьян); сверху военные сцены и царская охота.

Третий зал музея — „греческой архаики“, т.е. ранней древне-греческой пластики (3000-500 г.г. до Р. Х.). При входе налево несколько архаических „Аполлонов“ (статуи юношей VI—VII в.в.). Возле в шкафу много мелких предметов эгейской культуры (до-греческая культура островов Средиземного моря, открытая лишь недавно); между ними фаянсовые женские фигурки в характерных костюмах, напоминающих поздние европейские моды; их тонкие талии обвиты змеями. Тут же примитивные островные идолы, перстни-печати, вазы и пр. В следующем шкафу собрание греческих, древнеиталийских и других ваз, между которыми выделяются узкие финикийские флаконы для благовоний. У задней стены, в левом углу, большая амфора; рядом копии архаических статуй—Артемиды (VII в.), еще похожей на деревянных идолов, Ники (Победы) с характерной улыбкой архаических богинь, и Геры (без головы). У двери—копия надгробия Аристиона, работы Аристокла (VI в.); после дверей громадная статуя (без головы)—приношение Аполлону; в углу

амфора „геометрического“ (по характеру узора) стиля (IX в.).

На стене против окон, у дверей в 4-й зал, большая копия знаменитых Львиных ворот в Микенах (в Пелопонессе), представляющих важнейший памятник „циклопического“ стиля (средне-микенское искусство; XV—XIV в.в.); вверху, по обе стороны, барельефы с храма в г. Селинунте в Сицилии (нач. VI в.). В углу статуя Аполлона VI в., вблизи голова Геры VII в., на стене барельефы. Посреди комнаты большая ваза „дипилонского“ (геометрического) стиля, приблизит. IX в. (оригинал в Афинах).

Выход из залы в задней стене ведет в одну из зал старой западной живописи; четвертая зала музея расположена, как сказано, сбоку третьей. Это так наз. „зал Эгинетов“, названный по двум большим копиям групп с фронтонов храма Афины на о. Эгине (возле Саламина). Этот храм был построен предположительно вслед за победой над Ксерксом (после 480 г.), и его скульптура является высшим достижением греческой архаической пластики. На входной стене группа западного фронтона, представляющая бой греков и троянцев (стрелок направо предполож. Парис); у выходной стены четыре фигуры и посередине голова Афины— с восточного фронтона, более поздней и свободной трактовки (конец V в.). У первой стены двойной монумент афинских тираноубийц Гармодия и Аристокитона (оригинал, точнее мраморная античная копия с утраченного бронзового подлинника V в., в Неаполе; голова бородатого Аристокитона воспроизведена с мадридской копии). Слева от этой

группы голова Афины нач. VI в.; справа—голова юноши нач. V в. У окна три бюста и статуя Аполлона VI—V в.в. На стене против окон барельефы, надгробия и статуи нач. V в. Первая статуя справа— „кора“ (девушка с корзиной цветов на голове),—копия древней кариатиды на Афинском Акрополе (VI в.); на ней явственно заметны следы нередкой для архаических статуй раскраски. Далее мраморная копия бронзового оригинала V в.—безглавая Афина. Крайняя слева архаическая Артемида—копия изящного бронзового оригинала, найденного в Помпеях (в Неаполит. музее). Посреди залы четырехугольный постамент с фигурами богов (оригинал в Афинах). По правой стене, внизу, барельефы так назыв. „дрезденского треножника“, любопытные, как позднейшая подделка под архаический стиль.

В проходе из четвертой залы к Греческому дворику находим справа витрину с частями римских и помпейских стеновых росписей и орнаментов; слева в полутемном проходе—два бронзовых колокола, бюсты и статуи. За поворотом к дворику, направо, витрина с кусками мозаики.

На Греческом дворике (зал № V) собраны модели различных знаменитейших сооружений древних Афин и частью иных. Но прежде чем обратиться к нему, следует посвятить внимание ряду античных подлинников, выстроенных вдоль стены против дворика, значительная часть которых попала в музей из частных собраний лишь в последние годы (нет в прежних каталогах). Здесь находятся следующие вещи: 1) Статуя Деметры из Помпеи I века (мраморная римская

копия с греческой бронзы V в.); 2) группа Асклепия (бог здоровья), Гигеи и Эрота, II в. до Р. X.; 3) прекрасная голова Гермеса—римский мрамор с греч. бронзы V в.; 4) бюст бородатого Диониса—мрамор эпохи Адриана с бронзы V в.; 5) женская статуя—римский мрамор с греч. бронзы III в.; 6) шкаф с античными сосудами, статуэтками и головками (подлинники); на нижней полке бронзовое этрусское зеркало; 7) статуя Марсия—мрамор с бронзы III в.; 8) мраморная голова Афины—прекрасный греческий подлинник II в. до Р. X.; 9) бронзовый Юпитер I—II в. по Р. X.; 10) статуя атлета—мрамор с бронзы; 11) так наз. „Афродита Хвощинского“ (по имени б. владельца),—мрамор II в.,—лучшая вещь в ряду, дающая почувствовать всю прелесть и изящество подлинников греческого ваяния. У дверей в вестибюль две копии бюстов; правее, за статуей „Мельпомены“, подлинное надгробие всадника (рельеф IV в.); справа мраморная копия XIX в. с античной головы спящей девушки.

Сам дворик весь заставлен архитектурными воспроизведениями, имеющими значение научно-точных копий, но лишенными всякого намека на художественное обаяние подлинников. Дальний правый угол занят громадным, в натуральную величину, слепком с угла Парфенона (три колонны дорического ордера с карнизом). Левее, в середине двора, копия с афинского памятника Лисикрата—победителя на лирическом состязании 334 г. до Р. X., с полуколоннами коринфского ордера. По левой стене портик другого знаменитого храма на афинском Акрополе, Эрехфейона, построенного в ионическом стиле; колонны здесь заменены фигурами

кариатид. Таким образом на дворике сопоставлены образцы всех трех основных стилей греческого зодчества, сообщившего их всей позднейшей архитектуре. Как контраст, здесь имеется также (перед моделью Парфенона) воспроизведение капители колонны с дворца Ксеркса в Персеполе (V в.), состоящей из весьма сложного сочетания: наверху две бычачьи головы, в середине несколько пар громадных завитков, а внизу подобие египетской лотосообразной капители. Перед памятником Лисикрата (внизу, на полу) копия с так назыв. (по изображ. на рельефе) „памятника Гарпий“, воздвигнутого в г. Ксанфе в Ликий, в М. Азии (VI в.), в качестве могильного монумента. По правой стене, между Парфеноном и персидской колонной копия гробницы (верхняя часть) ликийца Паявы из того же г. Ксанфа (IV в.). Тут же внизу по передней стене, копия древне-римского саркофага Сципиона Бородатого (III в. до Р. Х.). Рядом база персидской колонны. На левой стене дворика, высоко, копия с карниза из римского храма Согласия эпохи Тиверия. Под ним слепок с гигантской статуи Мельпомены (муза трагедии); слева такой же слепок со статуи „Пленного варвара“. Слева от монумента Лисикрата гипсовый торс персидского всадника; тут же такие же копии капителей и мелких украшений с Парфенона. Напротив, у саркофага Сципионов, слепки с карнизов; на стенах модели рельефов. Высоко по стенам современные барельефы (академика Залемана) на мотивы древне-греческих игр и состязаний.

Дальнейшие залы музея, посвященные античной культуре, находятся во втором этаже. Поднимаются

туда не по главной парадной лестнице, а по боковой—из „Христианского дворика“ (в правой части музея). Эта лестница приводит в зал № VI, непосредственно продолжающий нижние греческие залы. Это так называемый „Зал Олимпии“, названный по воспроизведениям двух скульптурных групп с фронтонов храма Зевса в Олимпии, подобных эгинским. Группа на входной стене воспроизводит восточный фронтон; ее сюжет: миф о царе Олимпии Эномае, обещавшем выдать дочь за того, кто победит его в беге на колеснице; его победил Пелоп, подкупив его возницу: отсюда будто бы начало олимпийских игр. В центре фронтона Зевс; направо Эномай и его жена; налево Пелоп и его жена, дочь Эномая, Гипподамия. Группа напротив воспроизводит западный фронтон; сюжет: битва лапифов и кентавров на свадьбе царя Перифоя. В центре Аполлон; слева и справа царь и афинский герой Тезей. Все фигуры фронтонов реставрированы; от подлинников сохранились лишь обломки. На левой от входа стене воспроизведение знаменитого „Алтаря Афродиты“—одного из лучших скульптурных произведений древности до нас дошедших (вторая четверть V в.). На средней плите—рождение Афродиты; слева—нагая девушка, играющая на флейте; справа—женщина, совершающая воскурение. Возле этой скульптуры на стене два этюда В. Д. Поленова, изображающие виды Дельф. Под обоими фронтонами воспроизведения с известных статуй, относимых к V веку. В середине ряда, под западным фронтоном, „Дискобол“ знаменитого предшественника Фидия, Мирона; голова его, приставленная неверно, с другой

статуи. Несколько правее копия с другого воспроизведения того же оригинала. Между ними Афина и Марсий—копия с бронзовой группы того же Мирона. Неподалеку, влево от первого Дискобола, статуя спартанской девушки, „Победительницы в беге“, несколько архаического характера. Еще левее (третья от начала ряда)—так называемая „Эсквилинская Венера“ (по месту нахождения в Риме), поздняя мраморная копия с бронзы V в., отмеченная, напротив, печатью эллинической утонченности. Под восточным фронтоном копии статуй, приписываемых Поликлету, мастеру дорийской школы и современнику Фидия. В центре „Дорифор“ (копьеносец), считавшийся в древности „канонической“ по своим пропорциям фигурой; справа от него „Диадумен“ (юноша с победной повязкой); слева раненая Амазонка. Посреди залы несколько статуй: „Мальчик, вынимающий занозу“—реалистический мотив; „Стоящий юноша“ из Помпей; и, в глубине, „Ника“ (Победа)—красивая работа Пеония, относящаяся к 425 г. (реставрация; направо, в углу, копия с оригинала в его теперешнем виде). Надпись на постаменте, говорящая о благодарственном приношении десятины Зевсу Олимпийскому, сообщает нам имя мастера.

Следующий зал, направо от входа,—зал Фидия (№ VII). В нем сосредоточены копии с работ величайшего греческого скульптора, его учеников и других мастеров его эпохи (третья четверть V века), столь тесно связанной также с именем Перикла, два бюста которого (копии с работы Кресилая) стоят по обе стороны входа. Главное

место в зале занимают две копии с фронтонов Парфенона: налево—с восточного (рождение Афины из головы Зевса), направо—с западного (спор Афины с Посейдоном из-за обладания Аттикой). Дополнением к первому является барельеф того же содержания с мадридского путеала (памятник на месте удара молнии). При всей своей разрушенности, это создание Фидия и его ближайших учеников дает впечатление одного из величайших творений человечества—конечно, лишь весьма несовершенно передаваемого гипсовой копией. Над фронтонами, на стенах, слепки с метоп Парфенона (плиты с рельефами под карнизом), изображающих подобно олимпийскому фронтону битву кентавров и лапифов (только на метопах справа от входа две женские фигуры). Над ними большая (160 метров длины) копия с парфенонского фриза (рельефный пояс снаружи храма), изображающего процессию на афинском празднике Великих Панафиней (поднесение богине Афине торжественного одеяния). Начинаясь с нижнего ряда над входом, фриз переходит в верхний ряд, затем идет влево по продольной стене, переходит в нижний ряд и возвращается обратно. С противоположной стороны также разворачивается вторая часть. На поперечной стене, против выхода из зала Олимпии, заключительная сцена—поднесение платья, в присутствии целого собрания якобы невидимых богов (фигуры крупнее человеческих). В глубине зала несколько копий со статуй Фидия или таких, которые могут считаться подобиями его утраченных творений. Такова так называемая „Афина-Варвакион“ (№ 8)—вероятная копия с Афины-девы, главной статуи

Фидия в Парфеноне, и такие же копии „Афина Ленормана“ и „Афина из Мадрида“ (все три у стены против входа). Тут же копия части щита богини (№ 10), где воин в шлеме на коленях—Перикл, а лысый старик с молотком—сам Фидий. Громадная Афина Медичи (№ 11, против входа)—предполагаемая копия с бронзовой Афины-Воительницы Фидия, стоявшей на Акрополе. Наконец Афина - Лемния представляет собою копию статуи Фидия, поднесенной афинянам жителями о. Лемноса. Из остальных статуй интересны так наз. „печальный“ Аполлон, недавно найденный в русле реки Тибра (слева от Афины Медичи),—он мало отвечает обычному типу греческих божеств; „Дискобол“, приписываемый Алкамену; „Афродита с черепахой“ (без головы и рук); кариатида из портика Эрехфейона и друг. Слева от выхода—бюст Аспазии, подруги Перикла. Тут же рельеф из Элевзинского храма с мифологической сценой; направо два рельефа оттуда же („Орфей и Эвридика“). Под последними два рельефа с балюстрады храма Бескрылой Победы (фигуры крылатых „Ник“). В конце зала, направо, модель современного Акрополя; напротив — модель реконструированного Парфенона.

Следующий зал № VIII посвящен скульптуре конца V века и начала VI века, т. - е. эпохе непосредственно продолжающей эпоху Фидия и носящей еще отпечаток последней. Здесь замечательны: колоссальная статуя Деметры (по другому определению, Геры; № 4, по правой стене); рядом (№ 5) Аполлон, так назыв. „Кифаред“, т.-е. в одежде певца-музыканта, играющего на кифаре

(струнный инструмент вроде лиры),—ему придан в этом образе женственный характер; по другую сторону Деметры статуя Эйрены, богини мира, с младенцем Плутосом (богом богатства) на руках—работы Кефисодата, отца знаменитого Праксителя, исполненная, вероятно, по заказу афинян после их мира со спартанцами в 374 г. По левой стене надгробный памятник Дексилея, афинского всадника, погибшего в коринфскую войну со спартанцами в 394 г.; он напоминает по характеру фигуры парфенонского фриза. По сторонам его две статуи морских богинь Нереид с памятника в г. Ксанфе в Ликии (как и памятники Гарпий и Паявы на Греч. дворике), замечательные по тонкой обработке одежд. Из бюстов интересен бронзовый бюст Диониса с наклоненной головой и с бородой (древнейший тип); ранее его принимали за бюст философа Платона (рядом с Аполлоном-Кифаредом). На бронзовом же бюсте юного атлета (справа от входа) сохранились следы позолоты на губах. Справа от выходной двери бюст и идеализированная статуя поэта Анакреона; слева голова Менелая с Родосской группы II века—вариант известной его статуи с трупом Патрокла. По стенам залы идет так называемый „Фигалийский фриз“ с храма Аполлона в Бассах близ Фигалии (в Аркадии), изображающий битвы греков с амазонками и лапифов с кентаврами, и особенно интересный яркими чертами нарождающегося реализма (грубость боевых схваток).

Зал № IX посвящен творчеству Праксителя (середина IV в.), второго после Фидия из величайших мастеров греческого ваяния, отошед-

шего уже далеко от торжественно-эпического стиля фидиевых времен в сторону лиризма и передачи внутренней душевной жизни. Работая по преимуществу в мраморе, этот мастер избегал больших групп. Из его работ выделяется № 1—Гермес с младенцем Дионисом на руках (в левом углу против входа слепок с подлинника в его теперешнем виде; посреди зала реставрация Шапера). Статуя эта представляет особый интерес уже потому, что это единственный несомненный подлинник первоклассного древнего мастера, до нас дошедший; она была найдена в 1877 г. в Олимпии, относительно мало поврежденной, на том самом месте, где указывает ее описание Павсания. Хотя в древности она, повидимому, не считалось особо выдающимся произведением мастера, но нам представляется чем-то совершенным (подлинник в Олимпии). Нежность и изящество всего тела и особенно одухотворенность головы (качество Праксителя) производят прямо чарующее впечатление; замечательна статуя и в чисто техническом отношении: по разнообразию в передаче различных тканей и по искусству обработки волос Гермеса. В зале имеется и отдельное воспроизведение головы (№ 2). В углу направо от входа Афродита Ватиканская—слепок с древней копии знаменитой Афродиты Книдской, в которой Пракситель впервые осмелился изобразить богиню обнаженной. Копию с той же статуи представляет Афродита Мюнхенская (№ 4). Отдельная, особенно удачная копия с головы (№ 5) передает, до известной степени, прославляемый древними „влажный“ взор богини. Из других статуй выдаются—боро-

датый Дионис, похожий на жреца, ранее считавшийся изображением ассирийского царя Сарданапала (в углу, налево от входа); Сатир, наливающий вино, похожий отчасти на Гермеса (направо от входа); отдыхающий Сатир (№ 6), одно из знаменитейших произведений мастера, дошедшее до нас в нескольких воспроизведениях; Аполлон-ящерицеубийца (№ 7), замечательный нежной стройностью облика (у выхода, как и предыдущий); похожий на него „Аполлино“, и две статуи—Эрота, натягивающего лук (слева от входа) и юноши (у выхода в зал надгробий). Школе Праксителя, если не ему самому, нужно приписать также голову бога-врача Асклепия, голову Эвбулея (Плутона) и голову девушки (направо от Асклепия) с особенной прической.

В зале № X (налево от залы Праксителя) собраны модели древних надгробий и памятных урн (лекифов). В их изображениях удивляет спокойное, примиренное настроение, отсутствие страха смерти и близкая связь с житейской обстановкой. Из надгробных рельефов особенно замечательны: „памятник Филиды“ (№ 1, направо от входа), изображающий женщину со шкатулкой, из которой она вынимает украшение; „памятник Гегесо“ (№ 2, налево от входа), где служанка подносит госпоже тоже шкатулку с украшениями; „памятник Аменоклеи“ (№ 3), где служанка подвязывает госпоже сандалию, а та опирается на нее естественным движением; интересны также рельефы, изображающие прощание семейных с отошедшими. На некоторых надгробиях изображен пир или мифологические сцены. На прекрасном рельефе школы

Скопаса, или даже его самого, изображен юноша-охотник с собакой, мальчиком-рабом и дядькой-педагогом. Из лекифов особенно замечателен лекиф Миррины со сценой увода умершей от семьи Гермесом. Две статуи плакальщиц взяты также с надгробий. На задней стене зала декоративное полотно А. Я. Головина: „Древнегреческое кладбище“ (в соврем. виде).

Зал № XI (прямо из залы Праксителя) заключает копии со скульптур IV века. Здесь первое место занимает Лисипп, современник Александра Вел., пересоздавший канон Поликлета в новом духе, придав пропорциям тела больше легкости и изящества; он работал исключительно в бронзе. Классической считается его статуя молодого атлета, счищающего с себя скребницей песок (так называемый „Апоксиомен“, слепок с мраморной копии; № 1); его же стилия: „Отдыхающий Арес“ (№ 2) и „Молящийся мальчик“ с воздетыми руками. Славилась также его портретные бюсты Александра Вел.; в музее есть герма (столбик с бюстом) и два бюста. Несколько ранее работал Скопас, современник Праксителя, которого часто по его бурной, полной движения манере сравнивают с Микель-Анжело. В зале много копий с произведений его и его школы; между прочими Мелеагр (№ 6), Геракл (№ 7), Деметра Книдская (№ 8; тип скорбной богини), Мавсол, царь Кари, в М. Азии (№ 11). Гробница последнего („Мавзолей“) в древности считалась одним из семи чудес света; в зале есть слепок с ее фриза, изображающего битву греков и амазонок (частью, вероятно, работы Скопаса); в картине ожесточенного боя очень рельефно высту-

пает реалистическая тенденция. В том же зале копия с знаменитого Аполлона Бельведерского (№ 15), работы современника Скопаса, Леохара; еще недавно он признавался идеальной статуей, но теперь более близкое знакомство с греческим искусством совершенно изменило вкусы, и стала заметна изнеженность этой статуи (ср. с праксительским Гермесом). Леохару же приписывается группа Ганимеда с орлом (№ 14). В зале интересны еще портретные статуи: так наз. Софокл, красиво завернувшийся в плащ (№ 16), и Демосфен (№ 17) со скорбным, утомленным жизнью лицом, а также голова кулачного бойца из Олимпии (в углу, слева от выхода), где реализм не останавливается перед воспроизведением безобразных подробностей. Особый интерес представляет витрина (№ 19) с копиями терракотовых статуэток из Танагры в Бэотии (IV в.), характерными в бытовом отношении и ясно свидетельствующими о тонком художественном вкусе, разлитом в массовой публике древней Греции. На витрине хорошие портретные бюсты Эврипида и Сократа.

В зале Ниобид (№ XII) расположена знаменитая в древности группа статуй, воспроизводящих миф о Ниобе, гордившейся своим многочисленным потомством перед Латоной с ее двумя только детьми, Аполлоном и Артемидой. За это последние перебили всех двенадцать Ниобид своими невидимыми стрелами. Группа была создана Скопасом или Праксителем (вероятнее, первым). Слепки сделаны с единственно дошедших до нас поздних и в большинстве не очень высокого качества копий. Лучше других центральная фигура самой Ниобы

с младшей дочерью (№ 3). Но еще лучше и принадлежит к числу лучших вообще древних скульптур отдельная статуя „бегущей Ниобиды“ (№ 1); у нее отбита голова и главное ее достоинство в удивительной передаче развевающейся от бега одежды с ее бесчисленными, стройно льющимися складками. Хорош также бюст Ниобы (№ 4).

С зала № XIII — Афродиты Милосской и Лаокоона — начинается эпоха эллинистического искусства (III-I в. в.). После упадка собственной Греции ее культура и искусство распространились по ближайшим восточным странам, вошедшим в состав монархии Александра Вел., и здесь произошел новый их расцвет, уже в иных, менее чистых по стилю и более изысканных по сюжетам формах. Аттическую, ионийскую и дорийскую школы теперь сменяют александрийская, антиохийская, пергамская и родосская. Главное место в этом зале занимает знаменитая Афродита (Венера) Милосская (вернее, по ее типу Победа) — наиболее прославленная из всех женских статуй древности и сохраняющая по справедливости всю свою славу (№ 1; оригинал в Лувре). Она была найдена в 1820 на о. Милосе и создана Александром из Антиохии на Меандре (вероятно, в конце II в.); возможно, что она сама была копией какого-нибудь первоклассного оригинала. По своему совершенству статуя эта является высоким образцом идеалистического ваяния. Справа находится „голова из Пергама“ (№ 2), схожая с Милосской и еще более одухотворенная; о ней Тургенев сказал, что она, кажется, „и Гейне читала, и знает Шумана“ (в слепке неудачно передан нос). В углу, справа от выхода,

копия Афродиты (Венеры) Медицейской (№ 6), почти столь же известной, как Милосская, и нравившейся в XVIII веке, но теперь кажущейся манерной и несерьезной. Слева от выхода также типичная для поздней эпохи, манерно-чувственная группа „Эрот и Психея“. Рядом „Спящая Ариадна“ (№ 5), искусная по технике, но изящная в своей массивности. В углу Силэн с младенцем-Дионисом на руках, напоминая сатиров Праксителя. Неподалеку, посреди зала, „Бельведерский торс“ (№ 6), работы афинянина Аполлония (есть подпись), восхищавший некогда Микель-Анжело и схожий с его манерой в преувеличенной напряженности мускулатуры. Напротив, копия с знаменитой группы Лаокоона (№ 4), изваянной тремя родосскими скульпторами в середине I в., и изображающей гибель троянского жреца с его сыновьями от морских змей, насланных богами-покровителями греков за то, что Лаокоон предупреждал троянцев не вводить в город деревянного коня, оставленного греками на берегу и содержавшего в себе их засаду. Статуя, казавшаяся в эпоху Лессинга и Гете образцом искусства, теперь справедливо считается типичным произведением эпохи упадка — мастерским по технике, но вычурным в своем преувеличенном реализме. По обе стороны Лаокоона две фигуры кентавров, а ближе к выходу изящная маленькая паниска — сюжеты характерные для эпохи, так же как изображения танцовщиц, между которыми особенно выделяется „танцующая Менада“ (№ 7) — фигура полная легкого, ритмического движения.

Зал № XIV — Пергамский — содержит также образцы эллинистического искусства, по преимуще-

ству лучшей из поздних школ, Пергамской (II-I в. в.). Направо от входа из зала № XIII (налево при входе с площадки лестницы) на стене расположена копия части знаменитого Пергамского фриза с большого алтаря Зевса, сооруженного царем Эвменом II в 180 г. в память победы над вторгшимися в М. Азию галлами. Ряд огромных плит с барельефами изображает битву богов - олимпийцев с гигантами, сынами Земли (Геи). На центральной плите бой Зевса с тремя гигантами; направо победа Афины над гигантом Алкионеем, за которого тщетно заступается его мать — Земля; налево бой с гигантами Артемиды и трехфигурной подземной богини Гекаты. Фриз на этой стороне заканчивается фигурами Аполлона и Диониса с сатирами; на другой стене фигуры Ночи и богини Кибелы на льве. Весь фриз (оригинал в Берлине) представляет одно из крупнейших созданий античного ваяния; известна восторженная статья о нем Тургенева („да, это мир, целый мир, перед откровением которого невольный холод восторга и страстного благоговения пробегает по всем жилам“). По своему характеру произведение это близко к Лаокоону, соединяя, как большая часть поздней скульптуры, бурную необузданность фантазии с мелочно-тщательным внешним реализмом. Пергамской школе принадлежат также две статуи: галла, заколовшего свою жену и убивающего себя (№ 2) и умирающего галла (№ 3; обе по задней стене), последняя, считавшаяся прежде статуей гладиатора, вызвала известное стихотворение Лермонтова. Обе статуи были частями памятников в честь побед Аттала I над галлами. Этот же царь

поднес в 201 г. Афинам четыре группы, частями которых являются стоящие под фризом статуи— убитой амазонки (№ 4), трех персов (№№ 5, 6 и 7) и двух галлов (№№ 8 и 9). Родосской школе принадлежит бросающаяся в глаза сложная группа Фарнезского быка, изображающая, как Амфион и Зет, сыновья фиванской царевны Антиопы от Зевса, привязывают к рогам быка царицу Дирку, преследовавшую их мать (группа принадлежала прежде итальянск. фамилии Фарнезе). К той же школе относится гораздо более художественная статуя Победы Самофракийской (№ 12, у выхода на лестницу), превосходно передающая победоносный полет богини. Александрийская школа представлена колоссальной фигурой лежащего Нила (№ 11; среди зала); 16 детских фигурок вокруг и на нем символизируют 16 локтей—высоту нильского разлива; на постаменте борьба пигмеев с крокодилами и бегемотами, и проч. Той же школе принадлежит характерная фигура Артемиды Эфесской с черным лицом и руками, вся покрытая сосцами и рельефными фигурами зверей—олицетворение матери-природы; здесь греческий образ слился с восточными чертами (у задней стены). Характерны для эпохи также многочисленные статуи борцов—отражения впечатлений цирка. Таковы находящиеся среди залы: великолепный боргезский боец (№ 13), группа борцов (№ 14), помпейские борцы (№ 15 и 16) и (№ 18; слева у входа) кулачный боец с изуродованным лицом. Из женских статуй здесь интересна еще известная Афродита Капитолийская (№ 19; в нише, в правом углу), схожая с Медицейской, но менее слащавая; она, как и та,

представляет собою позднее воспроизведение Афродиты Книдской Праксителя. Над нишей слепок с знаменитого колоссального бюста Геры (Юноны) Людовизи (по фамилии владельца), вызвавший восторженные строки Гете и Шиллера (№ 20). В зале много также портретных и жанровых работ: два бюста Гомера, герм историков Геродота и Фукидида, уродливый бюст Эзопа, статуэтка Диогена с собакой (слева от выхода в зал № XV), бюсты философов-стоиков Антисфена и Зенона, мнимая голова Сенеки, наконец прекрасные статуэтки детей и животных.

Зал № XV посвящен искусству Рима. Мало самостоятельное, оно находилось под влиянием греческого, особенно поздних эпох, и отчасти этрусского. В области вааяния римляне сделали новый шаг только своими портретными статуями и бюстами, отмеченными тонким психологизмом, еще неизвестным эпическому искусству греков. Посреди залы модель большого алтаря Домиция Агенобарба (конец II в.), на трех сторонах которого изображена свадьба Нептуна и Амфитриды, а на четвертой римское жертвоприношение, состоявшее из свиньи, овна и быка. Прекрасный барельеф с теми же жертвенными животными (копия с находящегося на римском форуме) помещен над выходной дверью. На противоположной стороне римский орел в венке. Из портретных статуй (обычно работы греческих мастеров) особенно замечательна статуя Августа в боевых доспехах (№ 4; в середине левой стены) — одно из лучших изображений этого императора. У противоположной стены величественная статуя имп. Нервы в позе

Юпитера. С левой стороны, недалеко от центрального алтаря, изящная статуя сидящей Агриппины младшей, матери Нерона (10). Много прекрасных бюстов (на алтаре в центре залы и по стенам), как Агриппы, соправителя Августа (у входа слева, без №), Веспасиана (№ 6), Адриана (7), красавца Антиноя, фаворита имп. Адриана (8 и друг.), Луция Вера, соправителя Марка Аврелия; имп. Каракаллы— характерная, „квадратная“ голова со взглядом исподлобья (9), и проч. На входной стене, налево, слепок с трогательного надгробного барельефа супружеской четы (так наз. „Катон и Порция“, 16). Тут же Римская волчица—эмблема города, с сосущими ее близнецами Ромулом и Ремом (последние реставрированы). Поблизости характерно-строгая фигура римлянина, приносящего жертву, справа от которой столь же выразительная поясная статуя пожилой весталки, а слева изящная статуя Стыдливости, замечательная мастерством воспроизведения складок одежды. Из статуй божеств, создававшихся под греческим влиянием, интересны колоссальная Юнона (у правой стены), копия II в. по Р. Х. с древнего оригинала, и (почти рядом) Венера Таврическая (12; подлинник в Эрмитаже)— еще одно воспроизведение Афродиты Книдской. Большую роль в римском искусстве, как во все поздние эпохи, играли жанровые и декоративные мотивы. Образцами первого могут служить два рыбака— маленькая бронзовая статуэтка из Помпей (налево от входа, на саркофаге) и большая статуя очень реалистического характера (у правой стены). Из Помпей же популярные по воспроизведениям, бронзовые декоративные статуэтки Нарцисса или

Вакха (на столе, направо от входа) и „Пляшущего фавна“ (за алтарем). На алтаре стоят: богато декорированный канделябр и две большие, красиво изукрашенные вазы. Справа, перед алтарем, большая, очень искусная статуя кабана. Вдоль стен много копий светильников, сосудов и прочей утвари (преимущественно из Помпей). В задней части посреди зала солнечные часы—круглый стол с головами двенадцати божеств. Неподалеку „аутепса“ сосуд для согревания вина, подобный нашему самовару.

Остальные залы музея (XVI-XX) посвящены искусству западной Европы в эпоху Средневековья и Возрождения. Здесь мы вступаем в совершенно иной мир, связанный с христианской культурой. Первый из этих зал (XVI)—большой зал Средневековья, полный многочисленных слепков и копий с произведений искусства за весьма значительный промежуток времени, начиная от искусства катакомб и раннего христианства, и кончая расцветом готики и первыми проблесками Ренессанса (II-XIV, в. в.). Налево от входа устроено возвышение, наподобие так назыв. „пресбитерия“—возвышенного места с алтарем в древнехристианских храмах; стены его покрыты изображениями из римских катакомб работы русского художника Федора Реймана (тут же его портрет). На этих картинах переданы как внутренность катакомб с различными подробностями, так и сохранившаяся на их стенах живопись: ранние символические изображения Христа в виде рыбы, у которой на спине сосуд с вином, а на нем пять хлебов (евхаристия), или же в виде Доброго Пастыря (слева), и более поздние иконо-

писные образы (справа), а также фрески на ветхозаветные сюжеты и даже простые бытовые (три портрета одной женщины и др.). Налево от двери статуэтка той же ранней эпохи „Добрый Пастырь“ (II-III в.в.). На возвышении копии саркофагов, рельефы которых на сюжеты Ветхого и Нового Заветов сохраняют еще античный характер, хотя техника уже заметно падает (слишком крупные головы). По стенам зала помещены копии с церковных мозаик из Равенны (V-VI в.в.) и Венеции (XI в.) Среди первых особенно интересны огромные изображения имп. Юстиниана и имп. Феодоры со свитой; вокруг их голов нимбы (сияния), как на головах святых (над живописью катакомб; №№ 5 и 6). Мозаики из собора св. Марка в Венеции (против входа, № 7) представляют точные воспроизведения, долженствовавшие заменить собою обветшавшие подлинники, но, после удачного укрепления последних, проданные в Россию.—Далее встречаем образцы романского стиля—наиболее раннего из собственно западно-европейских (VIII-XII в.в.), сохраняющего еще черты общие с искусством Рима, Византии и Востока, но отмеченного в скульптурных и живописных созданиях глубоким падением чувства формы. В этом смысле характерно распятие из г. Ксантена на Рейне, XI в. (на стене, прямо против входа), на котором тело не кажется пригвожденным ко кресту. Под распятием чаша VIII века, покрытая украшениями,—самый древний в зале образец средневекового мастерства. Несколько лучше барельефы высокого пасхального подсвечника XI в. из Гильдесгеймского собора, представляющего собою подражание римской колонне

Траяна (№ 18; посреди зала, против входа). Из того же собора дверь с барельефами налево от входа; направо—более поздняя (1060-1063 г.г.) дверь из Аугсбургского собора. Посреди зала, у входа на возвышение, бронзовая купель из города Льежа в Бельгии, стоящая на двенадцати быках (XII в.); также посреди залы, после пизанской кафедры, купель Гильдесгеймского собора (XIII в.), все изображения которой построены на символическом числе „четыре“; направо от входа, вдоль стены, кафедра Вексельбургской церкви (XIII в.) со множеством сцен. Все эти произведения показывают последовательное возвращение эстетического чувства. К началу готики относятся две столпообразные статуи „предков Христа“ из Шартрского собора (по обе стороны распятия из Ксантена) и такие же статуи французских короля и королевы из С.-Дени, бл. Парижа, XII-XIII в.в. (правее распятия). Все эти фигуры рассчитаны на заполнение длинных готических ниш. По той же задней стене, направо, более поздние статуи из французских соборов; между ними особенно замечательна статуя Христа из Амьенского собора, так называемая „le beau Dieu“ (15; у выхода, слева). На выходной стене, направо, большой портал Амьенского собора со статуей „позолоченной“ (на подлиннике) Мадонны. Памятники немецкой готики расположены против французских—по входной стене. Здесь, по обе стороны дверей, столпообразные статуи св. Гереона и Елены из Кельнского собора; далее более поздние скульптуры, между которыми особенно интересны (возле Вексельб. кафедры) „олицетворения“ церкви и синагоги (последняя с завя-

занными глазами, как не знающая истины), а также (после кафедры) статуи „обольстителя“ (дьявола, 12) и „обольщенной“ (13) из Базельского собора (XIII в.). В конце стены скульптуры Страсбургского собора на те же сюжеты, отражающие французское влияние; отсюда же характерный поздне-готический (так наз. „пламенной готики“) барельеф „Успение“ (над входной дверью). В зале есть также несколько копий со средневековых гробниц, как романского стиля X-XI в. в., так и готического XIII-XIV; последние более совершенные. Между ними, посреди залы, против входной двери, копия раки св. Гертруды из Нивелля (Бельгия)—образец храма поздне-готической эпохи (XIV в.). Наконец, в этой же зале видим и копии работ ранних итальянских скульпторов, открывших своим творчеством переход к Ренессансу. Посреди залы находится воспроизведение знаменитой кафедры Пизанского баптистерия (крестильни)—создание первого из этих скульпторов, Никколò Пизано (1206-1280); в барельефах здесь уже ясно ощутимо пробуждающееся античное влияние. Сын и продолжатель Никколò, Джованни (1250-1320) создает тип Мадонны, господствовавший в итальянской скульптуре XIV в. (слепки на щите под мозаиками из Венеции). Его дело продолжают Андреа Пизано со своими рельефами для собора и баптистерия во Флоренции (на том же щите) и Андреа Орканья (тоже).

Следующая небольшая комната — кабинет итальянского Возрождения (зал № XVII). Здесь, у левой стены, помещены слепки „алтаря Трента“ из церкви св. Фредиаана в Лукке, работы Джакомо делла-Кверчия. Верхняя часть алтаря но-

сит еще готический характер, но более поздние рельефы цоколя (1422) уже вполне в духе Ренессанса. Напротив—копия с части знаменитой фрески Беночцо Гоццоли (XV в.) во дворце Медичи во Флоренции, изображающей, под видом шествия волхвов, парадный поезд Медичи и их гостей—византийского императора Иоанна Палеолога и его свиты. У входа слева витрина с медальонами, изображающими известных людей Возрождения. В той же зале несколько подлинных небольших работ второстепенных мастеров (рельефы, бюсты).

Зал № XVIII посвящен раннему Возрождению—так наз. эпохе Кватроченто (XV в.). Искусство в это время было тесно связано с общественной жизнью: храмы строились и украшались городскими общинами, вызывавшими мастеров на конкурсы. На таком конкурсе для дверей флорентийского баптистерия (1401) выдвинулись два знаменитых ваятеля: Лоренцо Гиберти и Филиппо Брунеллески (последний и архитектор). В зале есть копии с их конкурсных барельефов (светлой бронзы) на тему „Жертвоприношение Исаака“ (на задней стене, в левом углу). Выбор 34-х судей из представителей различных профессий отметил эти работы, но Брунеллески устранился сам, и заказ на дверь (северную) был поручен Гиберти. Он работал 20 лет, и его создание составило эпоху в истории итальянского искусства. В зале 6 рельефов с этой двери (пять над конкурсными, один ниже). Рядом (справа) цельная копия с восточной двери—так наз. „райской“, ибо М.-Анжело признал ее достойной замыкать вход в рай; Гиберти рабо-

тал над ней 27 лет. В правой части той же стены рельефы Донателло, Гиберти, Дж. делла-Кверчия и друг. Посреди залы, близко от входа, раннее произведение Кверчия — отчасти еще готическая гробница Иларио дель-Каретто (одной из жен тирана г. Лукки), с лежащей фигурой умершей; собака в ее ногах — эмблема супружеской верности. В левом от входа углу, в нише, большая статуя св. Георгия — превосходное произведение Донателло, величайшего ваятеля эпохи, сделанное по заказу флорентийского цеха оружейников. По красоте и стройности облика эта фигура может быть названа истинным типом Кватроченто, этой юной по преимуществу поры. По левой стене, на дальнем конце, другая выдающаяся работа того же мастера — большой рельеф „Благовещение“, в великолепной раме. Слева его же „Давид“ — первая после древности нагая статуя. Античным духом отмечены и рельефы со сценами детских хороводов (над Давидом, вверху). Замечательны также по тонкому изяществу небольшие рельефы Иоанна Крестителя и св. Цецилии (над Давидом). Совершенно иное впечатление дают позднейшие реалистические бюсты мастера, — как раскрашенный, характерный бюст Никколо да-Уццано и другие бюсты над ним (у выхода, справа) или головы статуй из ниш флорентийского собора (справа от „Благовещения“). Истинным драматизмом запечатлен его же рельеф „Положение во гроб“ с Падунского алтаря (возле Давида). На выходной стене, справа от двери, части того же алтаря: распятие, статуи и рельефы. В зале также много копий с знаменитых майолик (раскрашенная глина) фло-

рентийской школы делла Роббиа. Старший мастер, Лука, представлен здесь еще своей „канторией“ (трибуна для певчих) с превосходными рельефами (на стене, направо от входа). Из его майолик особенно замечательны: большая группа „Встреча Марии с Елизаветой„ (у левой стены, близко от входа) и рельефные изображения Мадонны (46—48), справедливо считающиеся предвестниками рафаэлевских. К числу высших достижений искусства Кватроченто принадлежат также создания Андреа делла Роббиа, племянника Луки,—как „Благовещенье“ (55) и друг. Хорошо представлены в зале и второстепенные ваятели эпохи, как Дезидерио да Сеттиньяно (статуи мальчиков со щитами, в середине выходной стены; грациозные бюсты мальчиков, 57—61; женские бюсты с улыбкой, уже близкой к улыбке леонардовской Джиоконды, 64—67), Антонио Росселино (гробница кардинала Португальского, по левой стене; бюст Пальмиери, 69, правый у гробницы и др.), Бенедетто да-Майано (высокая дарохранительница посреди залы; кафедра с рельефами на левой стене), Мино да-Фьезоле (бюст гр. делла-Луна и друг., слева от входа), Антонио Поллайоло (бюсты флорентийцев, по левой стене). Из работ Вероккио, учителя Леонардо да-Винчи, в зале есть изящно-кокетливый Давид (налево от Давида Донателло), также напоминающий уже образы Леонардо.

Между этой залой и следующей находится слева небольшая капелла (зал XX). Здесь помещены: круглый барельеф („тондо“) работы А. делла Роббиа (Мадонна); две майолики „Поклонение младенцу“ школы Роббиа; рельеф Мино да-Фьезоле

„Вера“ и другой на ту же тему Чивитале; четыре статуи коленопреклоненных ангелов, из которых левая вверху представляет юношескую работу Микель-Анжело, созданную под античными влияниями.

Дальнейший, последний вверху зал западноевропейского искусства (XX) посвящен эпохе расцвета Ренессанса (так наз. Чинквеченто—XVI век) и главным образом творчеству Микель-Анжело (1475—1564). Из творений последнего самым ранним является барельеф, изображающий битву лапифов и кентавров (вставлен в пьедестал статуи Моисея, в центре правой стены). В этой вещи уже вполне сказалось влечение мастера к передаче бурного движения. Античное влияние иного характера заметно на ранней же статуе „Вакха“ (слева от выхода): если барельеф напоминает пергамские скульптуры, то эта статуя заставляет вспомнить Праксителя. Авторство „Маски сатира“, считавшейся долго первой работой М.-Анжело (на левой стене), теперь оспаривается, так же как авторство „Аполлона“ (над маской), „Амура, натягивающего лук“ (среди залы, вторая от выхода) и „Умирающего Адониса“ (среди залы, в левом ряду). Зато подлинна статуя скорчившегося мальчика, с изумительным мастерством изваянная из кубического куска мрамора (среди залы, вторая от входа; подлинник в Эрмитаже). Самым же замечательным из юношеских произведений мастера является „Pietà“ („Оплакивание Христа“), изваянная в 1497—1500 (направо от выхода), группа удивительная по изяществу фигуры непривычно молодой Мадонны и гармоническому сочетанию обеих фигур в одно целое. Два ранних

„тондо“ с изображениями Мадонны висят на левой стене; у той же стены ранняя статуя Мадонны; в конце правой стены более поздняя „Мадонна Медичи“ (1524—32)—одно из совершеннейших творений великого ваятеля. В середине правой стены стоит гигантский „Моисей“—едва ли не самая знаменитая статуя новых времен. Она предназначалась для гробницы папы Юлия II, план которой не был осуществлен. Для той же гробницы были изваяны „Пленники“ (по сторонам „Моисея“), также одно из самых мощных созданий мастера. В углах залы (правых)—воспроизведения частей другого памятника—гробниц Медичи. Ближе к входу гробница Лоренцо, герцога Урбинского (не Л. Великолепного), с его статуей (знаменитый „il Pensiero“, т.-е. „Мыслитель“) и двумя аллегорическими фигурами—„Вечера“ (мужская) и „Утра“ (женская). В дальнем углу гробница Юлиана Медичи, также с его статуей, олицетворяющей деятельный тип, как Лоренцо созерцательный, и фигурами „Дня“ и „Ночи“; к последней, особенно прославленной, относится известная надпись поэта Строщи и ответ на нее М.-Анжело („Мне сладок сон и слаще камнем быть“ и т. д.), выражающий всю глубину пессимизма, в который погрузился гениальный художник после поражения своей родины в борьбе с папством и Испанией, и гибели ее республиканских свобод. Этим пессимизмом отмечены все его поздние создания, как напр., две неоконченные группы „Снятия со креста“ (направо от входа и на правой стене; фигура Никодима, на последней, есть портрет самого М.-Анжело). У выхода слева (возле „Вакха“) замечательный бюст героя республикан-

ского Рима, Брута. Из произведений других мастеров той же эпохи заслуживают внимания бронзовая группа Мадонны с младенцем и И. Предтечей, Джакомо Сансовино (подлинник; в середине левой стены, на подставке). Над этой группой — распятие, а внизу рельеф „Мадонна со святыми“ того же мастера. Два младших современника М. Анжело, Бенвенуто Челлини и Джованни да-Болонья (Джамболонья), произведения которых составляют уже переход от классицизма к барокко, представлены — первый своим известным „Персеем“ (слепок с первой модели посреди залы, у выхода; голова окончательной статуи в левом дальнем углу) и барельефом „Андромеда, освобождаемая Персеем“ (в том же углу); второй — еще более популярным „Летящим Меркурием“ (в середине залы), и другими статуями (по левой стене), группой „Похищение Сабинянок“ (в середине, первая от входа) и барельефом на ту же тему (в левом ближнем углу). Посреди залы стоят еще „Мертвый мальчик на дельфине“ (за „Меркурием“) — группа исполненная по рисунку Рафаэля (подлинник в Эрмитаже), и большой, богато украшенный канделябр с гербом Медичи (пилюли), раб. Валерио Чиоли (перед Меркурием). У самого входа в зал, слева, находятся: бюст неизвестной дамы школы Бернини, знаменитейшего итальянского скульптора XVII в. (подлинник), и бюст кардинала Медичи, той же школы (подлинник). По левой стене подлинники: тондо „Мадонна с младенцем“, школы Андреа делла-Роббиа; бронзовая статуэтка всадника, северо-итальянской школы XVI в.; бронзовый бюст гр. Брюса, француза Растрелли-стар-

шего, работавшего в России при Петре и Анне; бронзовая статуя „Геркулес и Лахас“ Кановы. Среди этой серии копии со статуи „Вакха“ Дж. Сансовино, близкой к микель-анжеловской, и с некоторых бюстов. Посреди залы, за „Адонисом“, гробница Гвидарелли, нач. XVI в., с реалистическим отпечатком. У левой стены весьма искусные бронзовые статуи орла и индюка Пьетро Такки (XV—XVI в.в.)—сюжет еще невозможный для ваятеля более ранних времен.

В нижнем этаже есть еще один зал западноевропейского искусства—так называемый „Христианский дворик“ (зал XXI), соответствующий в правой половине здания Греческому дворику в левой. Архитектурно он воспроизводит до некоторой степени знаменитый двор во дворце Подесты во Флоренции (Барджелло), где ныне помещается Национальный Музей (здание XIV в.). На дворике собраны копии весьма различных памятников зодчества и ваяния. Из первых прежде всего останавливает внимание большая копия так наз. „Золотых ворот“ Фрейбергского собора в Саксонии (на правой стене, возле лестнице)—превосходный образчик богато декорированного колонками и статуями романского портала. Этот архитектурный мотив, перейдя в Россию, весьма часто встречается в древне-русских храмах. Левее, у самой лестницы, романский же портал одной венгерской церкви. Направо резная епископская кафедра Ульмского собора раб. мастера Сирлина (XV в.)—готического стиля, в котором уже проступают черты реализма Возрождения. На стене под сводом рельеф „Взятие Христа под стражу“ Фейта Штосса

(налево) и три рельефа „Страдания Христа“ Адама Крафта; перед сводами, на дворике, рака св. Зебальда в форме готического храма, раб. Петера Фишера Старшего (все три мастера из Нюрнберга; XIV—XV в.в.). Правее последней две бронзовые статуи—Теодориха Вел. и короля Артура английского того же Фишера, с гробницы импер. Максимилиана в Инсбруке в Тироле. С краю бронзовый же памятник в Падуе полководца наемных войск („кондотьери“), Гаттамелаты, работы Донателло (1453)—первая большая конная статуя после античности. Возле подобный же памятник венецианского кондотьери Коллеони, работы Вероккио. Обе эти статуи, исполненные с замечательным мастерством (особенно лошади), послужили образцом для позднейших монументов. Другая скульптура Донателло—лев с гербом Флоренции на щите—находится на стороне лестницы. Над входом на лестницу „кантория“ (кафедра для певчих) Донателло, на барельефах которой с жизнерадостными плясками детей снова наглядно отразилось античное влияние. В зале несколько майолик: „Благовещенье“ (над выходом), „Мадонна“ (правее); медальон со спеленутым ребенком, из серии на воспитательном доме во Флоренции, и друг.,—все раб. Андреа делла-Роббиа или его школы; на стене, над ракой Зебальда и статуями, длинный фриз с изображениями „подвигов милосердия“ с госпиталя в Пистойе, Джованни делла-Роббиа Наконец, слева от лестницы стоит копия в размере подлинника с гигантского „Давида“—юношеской (1503) и одной из самых прославленных статуй Микель-Анжело. В зале также много бюстов, из которых отметим

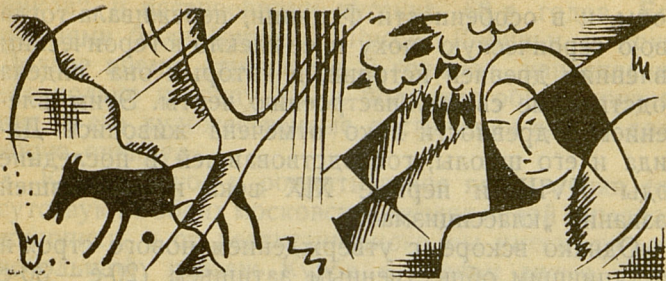
бюст Маккиавелли (справа от Коллеони), Пьетро и Джованни Медичи, раб. Мино да-Фьезоле (слева от Давида), Козимо Медичи и Лаврентия Великолепного (под аркадой, в правом углу), испанских королей Карла V и Филиппа II (вблизи, слева), папы Александра VI Борджиа (справа от Гаттамелаты). Возле льва витрина с большим собранием медалей и чеканных плакеток эпохи Возрождения. Наверху лестницы помещено собрание образцов церковной скульптуры (дерево; частью раскраш. и золоч.) испанской, итальянской, французской, фламандской и немецкой школ (подлинники).

В нижнем этаже, в зале XXII (направо от вестибюля) помещалось ранее собрание памятников северного Возрождения, ныне временно свернутое. Оно имеет быть помещено в одной из комнат подвального этажа. Мы дадим краткое перечисление наиболее замечательных предметов. Немецкое искусство: готическая гробница имп. Генриха II и жены его Кунигунды — главное произведение народного скульптора германского Возрождения Тильмана Рименшнейдера (XV—XVI в.в.); гробница Фридриха Мудрого, курфюрста Саксонского, покровителя Лютера, раб. Петера Фишера Младшего, уже в стиле Возрождения; скульптурный алтарь из Бордесгольма в Шлезвиге, раб. Ганса Брюггемана (нач. XVI в.), интересный своими заимствованиями из гравюр Дюрера; статуя Мадонны Рименшнейдера; его же статуи 12 апостолов; так наз. „рельеф розового венка“ со сценами из Ветх. и Нов. завета, раб. Фейта Штосса; характерные бюсты супругов фон-Имгоф, раб. Яна да-Цара (конец XVI века); жанровые статуи крестьян с волынкой и гусями,

нюрнбергских фонтанов, раб. Панкраца Лабенсвольфа (XVI в.); изображения шутов из мюнхенской ратуши, Эразма Грассера. Французское искусство: „колодец пророков“ из г. Дижона, раб. нидерландского мастера XV в. Клауса Слутера (особенно замечательна статуя Моисея); гробница бургундского герцога Карла Смелого, раб. бельгийца Жонгеленкса; фигура „плакальщика“ с гробницы Филиппа По и две такие же фигурки с гробницы Филиппа Смелого; „св. Георгий“—барельеф лучшего мастера Луарской школы Мишеля Коломба (нач. XVI в.); произведения знаменитого ваятеля XVI в. Жана Гужона: рельеф четырех евангелистов, „нимфы фонтана Невинных“ и бюст Дианы де-Пуатье, фаворитки короля Франциска I; гробница Генриха II и Екатерины Медичи (главной виновницы Варфоломеевской ночи), работы Жермена Пилона, уже вполне в духе Возрождения (конец XVI века). Испанское искусство представлено только одним образцом—статуэткой св. Франциска (раскрашенное дерево), раб. худ. Алонсо Кано (XVII в.), характерной по своему аскетическому облику.

Примечание: Залы III—IV летом 1925 г. закрыты и назначены для помещения картин; залы VII—XIII закрыты временно по случаю ремонта, в них возможны перемены; в зале II (азиатской) и в зале V (греческий дворик) произведена перепланировка.





В ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА И **В**
* частности французской живописи, Великая *
Революция XVIII в. начала собою новую эпоху. Живопись во Франции XVIII века вполне отвечала характеру тогдашнего социального строя: это была живопись понятная и близкая тем социальным вершинам, которые одни нуждались тогда в искусстве. Изысканность и изнеженность отличают живопись предреволюционного периода, и чем ближе к моменту перелома, тем эта черта выступает явственнее. Социально-разрушавшееся общество искало развлечения и забвения в художественно весьма высоком, но очень условном искусстве, схожем с театральными сценами, каковы, например, пастушеские сцены Ватто. С революцией пахнуло совершенно иным воздухом: искусство вдруг приобрело суровый и строгий склад, соответствовавший и настроению выступившего тогда на историческую арену общественного класса. Художник Давид выдвинулся, как знаменосец этого течения. Буржуазия З. Ев-

ропы, и в особенности Франции, переживала тогда свою героическую эпоху и ее влекло к героическим явлениям древней истории, в которых она видела родственные своему настроению черты. Этим влечением к древности ярко отмечена живопись Давида и его школы, господствовавшей в последние годы XVIII и первые XIX века и получившей название „классицизма“.

Однако вскоре, с утверждением нового строя и наступившим общественным затишьем (20-е — 30-е годы XIX в.) в живописи обозначилось иное направление, известное под именем „романтизма“ и вступившее в ожесточенную борьбу с первым. Его вождями были Жерико и Делакруа. Здесь, вместо рассудочности и волевого напряжения классицизма, на первый план выступили яркие переживания личных чувств и бурная самостоятельность отдельной личности. В то же время скульптурный характер классической живописи превратился в чисто живописный, и требования безукоризненного рисунка отступили на второй план перед красочными исканиями. Борьба обоих направлений развертывалась в течение первой половины XIX столетия, но в стороне от ее шума, к середине века, сложилось уже совершенно иное течение, глубоко демократического характера. Около Парижа, в небольшом местечке Барбизоне, поселилась группа художников, полюбивших деревню, деревенский быт и природу самой Франции, которая заменила для них порывания романтиков к красоте далеких, преимущественно восточных стран. Это направление, известное под именем „реализма“, представляет очень много общего с нашим движением „передвиж-

ников“ и настроениями русских 60-х годов. Его вождями были Курбе, Т. Руссо, Добиньи и друг. Долгое время отрицаемое и гонимое, направление это только к концу XIX в. получило общее признание, и его художественные достижения нашли должную оценку.

Классическое и романтическое направления отсутствуют в обоих московских музеях новой западной живописи, а от реалистического мы имеем только небольшой пейзаж Курбэ в первом музее. Зато вся дальнейшая французская живопись, вплоть до недавних дней, представлена в этих музеях чрезвычайно богато, а иногда, как для художников после-импрессионистского времени, даже богаче, нежели в музеях самой Франции и где бы то ни было.

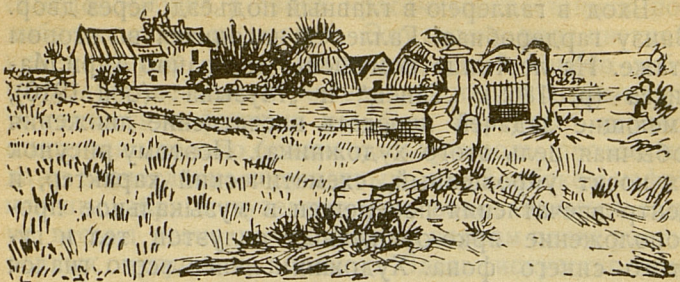
В половине XIX века, как дальнейшее развитие реализма, появляется под предводительством Эд. Мане школа так называемых „импрессионистов“ (от „impression“ — впечатление). В противоположность барбизонцам, это направление заменило тяготение к деревне любовью к городу и создало искусство, в высшей степени характерное для настроений буржуазии, уже пережившей свои героические времена и вошедшей в привычные рамки будничного быта. Таков бытовой жанр у Дега и Ренуара, хорошо представленных в московских музеях. Пейзаж школы (в котором особенно ярко выразились ее значительные технические достижения) носит также особый характер: это или прямо пейзаж городских улиц, как у К. Писсарро, или же это — природа, как ее видит глаз привычного горожанина, соприкасающегося с нею лишь в беглых

„впечатлениях“. Значительнейший пейзажист школы, Клод Моне прекрасно представлен в обоих наших музеях (особенно в первом), так же как офранцузившийся англичанин Сислей. Достаточное понятие можно получить также о группе так называемых „пуантеллистов“ („точечников“ — писавших картины цветными точками), явившейся заключительным звеном импрессионизма.

Громадную перемену принес с собою к концу столетия, вышедший из школы импрессионистов, оригинальный мастер Сезанн, поставивший целью своего творчества создание нового внутренне-цельного подхода к живописным задачам, в котором рисунок и цвет сливаются в одно неразложимое понятие красочного плана. Живопись Сезанна, в противоположность искусству импрессионистов, проникнута снова демократическим духом, притом даже в более широком смысле, нежели характерно — „деревенская“ живопись барбизонцев. Та же черта отмечает творчество ближайшего преемника Сезанна, голландца Ван-Гога, продолжавшего, лишь в иной форме, его почин. С деятельностью обоих этих художников связана также деятельность третьего замечательного мастера, Гогэна, нашедшего настоящее раскрытие своего таланта за пределами Европы, в первобытном мире тропических островов (он переселился на о-ва Таити в Тихом Океане).

Среди деятелей последнего времени (между которыми многие представлены в московских галереях также более или менее полно) выделяются особенно имена Матисса и Пикассо.





1-й МУЗЕЙ ЗАПАДНОЙ ЖИВОПИСИ. 1

* В этом музее помещены произведения французских мастеров последних десятилетий (начиная с 60-х г.г. XIX в.), принадлежащих к школам так наз. „импрессионистов“ и позднейшим, и лишь немногие вещи мастеров других национальностей (той же эпохи). Галерея до революции составляла частное собрание московского купца Сергея Ивановича Щукина, начавшего свое собирательство с конца 90-х годов. Для русского зрителя многое в галерее покажется мало понятным и даже странным, так как характер новейшей французской живописи, сосредоточенной главным образом на разрешении формально-технических заданий, резко отличается от характера русской живописи (особенно все еще наиболее популярного, передвижнического ее периода), в которой „сюжет“ играет руководящую роль. Лишь за последние полтора десятилетия в школах футуристов и кубистов, русская живопись, подчинившись вполне французским влияниям, слилась в своем типе с западной.

Вход в галерею в главный подъезд, через двор. Внизу гардеробная. Галерея находится во втором этаже. На лестнице помещены два панно Анри Матисса (р. 1869): „Танец“ и „Музыка“ (оба 1910), имеющие задачей передать впечатление движения (обычная цель этого художника). Поэтому рисунок их носит упрощенный, схематический характер, и центр впечатления перемещен в музыкальное противоположение ярко-оранжевых силуэтов тел и густого синего фона. Художник менее всего гнался за „сюжетом“ или реальной передачей действительности: его целью было создать в зрителе, посредством красочного сочетания, известное „настроение“, отвечающее условной теме картин. Это скорее картины-символы, нежели картины-этюды (как почти вся русская живопись). Первое впечатление, даваемое нам галлерей, остается определяющим и для большинства дальнейших.

В небольшом вестибюле (где касса) еще две вещи Матисса: мало характерный для него, ранний этюд нагой женщины и большое полотно „Разговор“, которое, напротив, любопытно, как типичный образчик его стилизующей, декоративной манеры. Вполне условная человеческая фигура здесь не более как подробность прочей обстановки, но зато тщательно выписана сложная перспектива, открывающаяся в небольшом квадрате окна на заднем плане.

В следующей комнате (с верхним светом) картины Матисса: „Семейный портрет“, „Красная комната“ (1908), „Мастерская“, „Арабская кофейня“ и друг. Все они характерны для мастера, дающего здесь узорно-цветные отрывки окружающего мира,

самодовлеющие в своих красочных сочетаниях, подобно восточным коврам. Это своего рода цветной кинематограф, совершенно лишенный какого-либо психологического и литературного „содержания“. Человеческие фигурки на „Сем. портрете“ играют опять-таки только орнаментальную роль, производя даже впечатление игрушечных; на „Арабском кафе“ неясные абрисы туземцев уже вовсе лишены лиц, но весьма резко выступают на первом плане узоры черных чугунных колонок. Здесь искусство есть как бы живописный конспект реальности, сокращающий ее до немногих „алгебраических“ обозначений. Вообще истинным содержанием картин Матисса является красочный ритм, непроизвольностихийный разбег и мерцание цветовых пятен. Искусство его вполне декоративно: в этом парижанине живет как будто человек Ближнего Востока—арабских, персидских и турецких стран, искусство которых так мало интересуется природой и человеком, почерпая все свои „сюжеты“ в орнаментально-декоративных мотивах, порождаемых романтически-богатой фантазией.

В следующей, большой комнате нас встречает искусство совершенно иного рода. Она посвящена Клоду Моне (р. 1840), импрессионистский пейзаж которого составил эпоху в развитии этой школы и всей новейшей европейской живописи. В зале 13 пейзажей Моне, дающих о нем полное понятие. Их серия начинается с раннего „Завтрака в лесу“ (1866; направо от входа), написанного еще отчасти в черных тонах барбизонцев, хотя здесь Моне уже вполне определенно поставил перед собою задачу „пленэра“ (живописи на открытом воздухе). Огром-

ный шаг вперед представляет рядом висящая „Сирень на солнце“ (1873 г.)—первая картина импрессионистов, приобретенная Шукиным (в 1897 г.), что было в то время смелым поступком. Она написана уже в новой манере—цветными мазками и точками, превосходно передающими впечатление знойного летнего дня в обстановке пышно-цветущего сада. Позднее Моне писал обыкновенно пейзажи целыми сериями на один сюжет, подобно японским художникам. Отрывками таких серий является большинство его пейзажей в зале. Таковы морские виды „Скалы в Этретà“ и „Скалы в Бель-Иле“ (1886), затем „Луга“ (1888), „Сток сена“ (1891), и два „портрета“ Руанского собора—в полдень и вечером (1894). Эти последние особенно хороши, принадлежат к лучшим созданиям импрессионистской кисти. Одинаково жизненно и красочно-тонко переданы здесь и сумрачная вечерняя громада собора, точно дышащая какой-то особой каменной жизнью, и те же кружевные башни в праздничных лучах сверкающего лазурью и золотом дня, будто омытые и помолодевшие в этом сиянии. Из остальных картин останавливает на себе внимание изящный „Городок Ветейль“ (1901) и еще более удивительные „Чайки“ (1904)—вечерний вид Лондона с Темзой, тонущей в желто-сером тумане, и величавой башней Парламента, встающей вдали, как призрак. На этом полотне Моне перешел от многоцветности импрессионистского „распыления“ к своеобразному единству туманных тонов, завершившему собою долгий творческий путь художника. В той же комнате, на левой (от входа) стене, висят пейзажи сотоварищей Моне по импрессионистскому но-

ваторству—Сислея (1839—1899) и Писсарро (1830—1903). „Деревня на берегу Сены“ первого представляет образец интимного пейзажа, близкого по настроению к созданиям барбизонской школы, тогда как парижские виды второго с их беглым мерцанием бесчисленных цветных точек как нельзя лучше передают своеобразную жизнь большого города, кипящего непрерывным движением и суетой. Здесь технические особенности импрессионистской школы оказались в полном соответствии с задачей, обнаружив весь „городской“ склад психологии школы и ее подхода к природным впечатлениям.

Из залы Моне дверь в левой части входной стены ведет в небольшую залу Дегà (1834—1917) и Ренуара (1841—1919)—двух жанристов импрессионистской школы. Сравнительно небольшое количество картин первого (семь) дает, однако, полное понятие об этом остро-сатирическом, вполне современном и насквозь „городском“ таланте. Человеческая жизнь для Дегà заслоняет природную и на его „Скачках“ (входная стена) пейзаж мало-значителен; отчетливо намечены лишь нервные, гибкие движения лошадей и людей. Гораздо ярче сказалось дарование художника в серии „Танцовщиц“—сюжет, к которому Дегà возвращался бесчисленное множество раз: этот сюжет давал ему возможность выказать его тонкую, „разоблачающую“ иронию, сводящую к уродливой прозе „нас возвышающий обман“. Таковы его „царицы балета“ в реалистической обстановке репетиции и на сеансе у фотографа, и та же проза сквозит даже сквозь искрящуюся красочность великолепных „Голубых танцовщиц“ (стена напротив). По сторонам послед-

них еще два также характерных, жанровых отрывка („Певница“ и „Туалет“). По соседству (через дверь) изумительный по рисунку „Ну“ (этюд нагого женского тела), показывает нам все тот же едкий, иронически-разочарованный реализм Дегà в типичной фигуре современной городской женщины, застывшей в напряженно-неловкой позе, среди привычно совершаемого туалетного обряда. На стене против окон четыре вещи Ренуара, среди которых лучшая — тоже „le Nu“ — невольно напрашивается на сравнение с Дегà. У оптимиста Ренуара та же тема разработана совершенно иначе: жизнерадостная нагота нежно-фарфорового тела переливается на его полотне многоцветными оттенками характерно-импрессионистской кисти. Ренуар вообще является типичнейшим, завершающим представителем школы. Под его кистью даже черный цвет служит своеобразным выразителем негаснущей красочности: в этом смысле характерны его (висящие рядом) „Девушки в черном“ и „Портрет“. — На камине единственная в Москве картина начинателя французского импрессионизма, Эд. Мане „В кабачке“.

Далее в двух небольших комнатах, размещена (летом 1925 г. временно закрытая) выставка рисунков французских художников той же эпохи, что и остальной состав галлерей (конец XIX — начало XX в.). Она прекрасно дополняет этот последний. Из разнообразного материала отметим в первой комнате: Г. Моро „Ночь“ (№ 2, рисунок для эмали), К. Менье „Голова рабочего“ (№ 3, направо от двери), Тулуз Лотрек „Певница Ив. Гильбер“ (44), Дегà „Сидящая танцовщица“ и друг. (8—10), Бастьен-Лепаж (превосходный представитель французского ре-

лизма, дающий своей тонкой культурностью резкий контраст с нашими передвижниками) „Девушка с граблями“ (№ 27, у окна); во второй комнате: Фел. Ропс „В Антверпенском кафе“ (5), Форэн „Выход“ (31) и комическая сценка „Учитель“ (29), Ван-Риссельберг „Портрет поэта Верхарна“ (38), Легран „Сельский священник“ (39), „Ужин апаша“ (41) и два автопортрета (42 и 42 bis), Матисс „Танец“ и „Мастерская художника“ (50—52), Лакост „В дождь“ (59), Пикассо „Голова старика в тиаре“ (тип Иоанна Грозного; 63) и характерные „Комедианты“ (65).

Мы возвращаемся в залу Моне и идем из нее в соседнюю большую залу, целиком посвященную Матиссу (21 вещь), об особенностях творчества которого уже была речь. Собрание этой залы дает яркое, исчерпывающее впечатление этого „служебного“ творчества: разбросанные по комнате цветистые полотна (почти все *natures mortes*) кажутся ее естественным украшением, прекрасно гармонируя со старой росписью потолка. Отдельные полотна не останавливают особого внимания, но впечатление получается гораздо более от всего ансамбля залы.

Следующая зала посвящена двум сравнительно недавним художникам, связанным, как личным товариществом, так и сродством таланта. Это истинные продолжатели Сезанна и его реформаторства, хотя формально с ним столь несхожие—Ван-Гог (1853—1890) и Гогэн (1848—1903). Четыре небольшие картины первого (входная стена) дают о нем слабое понятие, хотя и здесь проявилась, хотя бы намеком, основная тема мастера—выражение космического динамизма. В этом отношении особенно

характерны два пейзажа (35—36) с их сине-зеленым, струящимся волнением всей мелко-зернистой листвы, точно пропитанной каким-то скрытым движением. Причудливые змеистые очертания человеческих фигур (на пейзаже 36) и отдельных предметов, даже садовых дорожек, также типичны для В.-Гогэ, выдавая внутреннюю ненормальность художника (он был психически болен и кончил самоубийством).—Гогэн представлен в галлерее с исключительным богатством (18 вещей) и, главное, собрание это принадлежит лучшему периоду творчества мастера. За исключением небольшой картины „Плоды“ (1888), оно все состоит из картин таитянской серии, созданной, когда художник, бросивший Париж и культурный мир Запада, уединился в цветущем раю тихоокеанских островов и здесь нашел источник новых и вполне своеобразных вдохновений. Он взглянул на мир как бы свежими глазами и дал на своих полотнах ярко-красочные воплощения непривычной для нас природы и незнакомых людей, дико-прекрасных в своей первобытности. Вся эта серия сливается в одно впечатление, в один стройный аккорд неожиданной гармонии. Пожелание художника „стать хорошим дикарем, настоящим маори“ сбылось, и в этой единственной в своем роде живописи европейская культура сказывается только совершенством техники. Картины Гогэна глубоко музыкальны; они дают—опять-таки вполне согласно с сознательными намерениями художника—„не описание, а внушение“. Их ясные и определенные краски, где преобладает гамма расцветных, утренних, золотого и розового, тонов, их спокойная, монументальная

композиция и простой, почти детский рисунок воплотили в себе настроение утренней страны—страны рассвета человечества.

Следующая небольшая комната вмещает произведения художника, творчество которого оказало столь значительное влияние на ближайшие поколения, что подобного примера не знает вся история живописи. Влияние это тем удивительнее, что оно распространилось на все современное искусство без различия национальностей; в частности и русская живопись испытала его, может быть, более всякой иной. Этот мастер—Сезанн (1839—1906), при жизни почти неизвестный, проведший весь свой век в провинциальной глуши, в маленьком городке Эксе (в Провансе), и долго смешиваемый даже с импрессионистами, из среды которых он вышел, но которым вполне противоположен по типу своего творчества. Но прежде чем обратиться к его картинам, взглянем на находящуюся в той же зале (в углу, налево от входа) маленькую картинку главы реалистов Курбэ (1819—1877) „Хижина в горах“—единственный в галлерее живописный образец натуралистической школы. Беспомощная чернота ее тонов дает резкий контраст со впечатлениями, вынесенными из залы Моне и друг., но скульптурная отчетливость рисунка (особенно гребень гор) дает связь с плановыми исканиями Сезанна, в молодости испытавшего влияние Курбэ. Из картин самого Сезанна самая ранняя—„Букет цветов“—своим красивым сочетанием синего и коричневого производит еще почти импрессионистское впечатление. Но очень скоро Сезанн отходит от этой жизненности изображения и замыкается в ха-

рактерном для него отвлеченном мире живописных формул. Таковы все остальные (семь) вещи его в галлерее. Таковы „минералогические“ портреты (203, 205), на которых человеческие модели в каменно-недвижном своем облике кажутся предметами неодушевленного мира. Таковы странно-притягательные фигуры неподвижно-идущих героев „Масляницы“ (Арлекин и Пьеро), о которых покойный Серов признавался, что они „не выходят у него из головы“. В композициях Сезанна есть элемент какой-то завершенности, некоего „вечного“ обобщения, который и придает им их магнетическую силу. Чертой этой отмечены даже не вполне законченные формально полотна, как два пейзажа (206, 210). Она чрезвычайно рельефно отмечает также его небольшую, позднюю *nature morte* (208): эти апельсины и другие фрукты, салфетка, графин, чашка кажутся более материальными в своей четкости и необычайной плотности, нежели подлинные предметы природного мира—это какие-то сгустки материи, ее извечные первообразы. „Я хочу сделать из импрессионизма нечто солидное и прочное, как искусство музеев“,—говорил художник. И ему вполне удалось это новое „собрание“ распыленного кистью импрессионистов мира: классик в душе, он создал своеобразный классицизм красочно-пластических схем.

В дальнейшей, темноватой комнате помещены вещи Анри Руссо, весьма слабого представителя новейших течений, производящие даже (в фигурах) несколько комическое впечатление.

Далее следует зала „диких“ (Вламинк, Ван-Донген, Марке, Руо, Фриес, Лорансен), живопись ко-

торых впрочем вовсе не отличается какой-либо особой экстравагантностью. Здесь более всего заслуживают внимания парижские пейзажи Марке— в особенности приятно-монохромные, „замшевые“ его полотна, дающие в схематических силуэтах своего рода пейзажные формулы великого города. Запоминаются также ярко-красочные, почти плакатные облики Ван-Донгена („Дама в черной шляпе“, „Антония la Coquine“), схожие в своей условной „модернистской“ красивости с задорными зарисовками Тулуз-Лотрека.

Следующие, три залы посвящены своеобразному творчеству Пикассо (р. 1881)—последнего пока крупного мастера современного западного искусства. Офранцузенный испанец, Пикассо по формальным свойствам своей живописи является прямым наследником Сезанна, геометризм которого он развил в законченную систему кубизма— может быть, только у этого художника находящего свое внутреннее оправдание. У Пикассо кубизм является не только техническим приемом, а как-то естественно согласуется с самым „содержанием“ его странных картин, представляя произвольно найденную форму для глубоко-пессимистического истолкования мира. К этой форме художник пришел не сразу: ряд ранних полотен в начале залы („Старый еврей“, „Свидание“, „Портрет поэта Савартеса“ и др.) показывает нам его своеобразным красочником, воплощающим в своей темно-синей, „лунной“ монохромии острое настроение глубокой, безысходной тоски—предвестие будущей жути зрелых полотен. После краткого отклонения в сторону бытового жанра и поверхностной разноцветности

(„Комедианты“, другое „Свидание“ № 182, и пр.), художник с 1907 г. сосредоточивается на своих внутренних переживаниях. Целый ряд полотен (всего здесь 49 картин Пикассо) знакомит нас с ним. „Сюжеты“ здесь почти не играют роли: в простую *nature morte*, в изображение какой-нибудь бутылки, вазы с фруктами или аптекарской посуды художник умеет вложить столько реального содержания, столько все той же своей извечной „мировой тоски“, что их приходится причислить к подлинно-философскому искусству. Тем более это надо сказать о самых характерных его созданиях—больших кубистических полотнах с изображениями женских обликов („Дама с веером“, „Сидящая женщина“, „После бала“, „Танец с покрывалами“, чудовищная грудастая „Фермерша“, три „Подруги“ в красных языках пламени, и наконец циническая „Нагая женщина с пейзажем“). Здесь достигнут своего рода предел отрицательного миронастроения, и живопись Пикассо может быть признана одним из самых ярких выражений пессимизма последней эпохи европейского развития, утратившей ощущение реальной красоты и жизненного смысла.—В первой части той же залы, в шкафу, есть собрание негритянской скульптуры, внешне схожей в своем геометризме с техническими приемами Пикассо.

Зала направо заключает живопись Дерена (16 вещей), мало талантливого экспериментатора в области кубистической готики, и несколько картин других мастеров (Брак, ле-Фоконье, Эрбен).

Мы возвращаемся в залу Руссо и из нее входим налево в продолговатый зал с колоннами. Здесь собрано несколько мастеров не французов, как

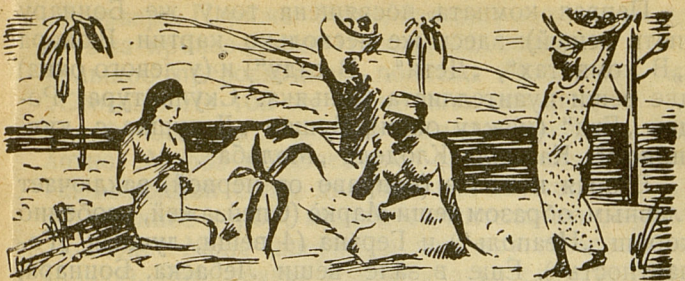
норвежец Тауло (три недурных пейзажа), характерный испанец Зулоага (две вещи), англичане Стефенсон и Бранвин (живописный южный „Рынок“). Здесь же (направо от входа) прекрасный в своем простом реализме „Завтрак служанки“ Константина Менье (бельгиец). На выходной стене два превосходных венецианских вида Шарля Коттэ и характерный бретонский пейзаж его же. Тут же две незначительные вещицы Уистлера, не дающие понятия об этом блестящем мастере. За колоннами стенной ковер ручной работы, исполненный в английских художественных мастерских по рисунку знаменитого „пре-рафаэлиты“ Берн-Джонса („Поклонение волхвов“).

Далее небольшая зала „интимистов“. Здесь, на стене против окон, четыре вещи мало успешного в своих колористических заданиях и своем стилизме Мориса Дени, характерный *intérieur* Вюйара и две прекрасные картины позднего завершителя французского классицизма Пюви де-Шаванна (особенно привлекает внимание „Рыбак“—не вполне законченное повторение известной картины Люксембургского музея в Париже). На той же стене три вещи Каррьера (1849—1906), тонкого колориста импрессионистской школы, картины которого, всегда завуалированные характерной дымкой, точно звучат внутренней музыкой. Рядом красивая картина Ш. Герэна, напоминающего отчасти в своем красочном стилизме нашего Борисова-Мусатова. Еще лучше его же небольшая, похожая на гобелен „Дама с розой“ (между окон). В зале также три вещи последователя японцев Одилона Редона (характерна „Весна“). За печью еще два Каррьера и прекрасный „Зал в Версальском дворце“ Лобра.

В маленькой проходной три Матисса. Отсюда, взяв направо, попадаем в первую залу Матисса (где „Арабская кофейня“) и оттуда на лестницу.

Дверь из проходной налево ведет в последнюю залу „пост-импрессионистов“, иначе называемых „пуантелистами“, по методу писания красочными точками (размещение в комнате временное). Здесь находим хорошие пейзажи Кросса (1856—1910) и Синьяка (р. 1863) с их острым чувством юга, и яркие пленэры Мангена и Море; здесь же вещи Пюи и Гильомена, и две картины Матисса.

*



2-й музей западной живописи - 2

* Этот музей, составлявший до революции * частное собрание московского фабриканта Ивана Абрамовича Морозова, включает почти исключительно произведения тех же новейших французских мастеров, как и I музей новой западной живописи, одновременно с которым он составлялся (для общих сведений см. введение и предыдущий очерк). Налево от вестибюля гардеробная. Галерея во втором этаже. На лестнице статуя знаменитого французского скульптора Родэна (1840-1917), принадлежащая, как этюд, к великолепной по драматизму его группе „Граждане г. Кале“ (умоляющие англичан о пощаде родного города). Она изображает одного из граждан (тонируемый гипс). На лестнице же тройное панно Боннара (французский художник после-импрессионистской эпохи) „У Средиземного моря“; здесь же (в вестибюле наверху) еще три его картины, а также два декоративных панно Ксавье Русселя („Сельский праздник“) и картина Аксанио Теальди („Цветы“).

Первая комната посвящена тому же Боннару (пять вещей); здесь же несколько картин Вюяра („В комнатах“, „Дети“, „В саду“) и (у левого окна) две вещи пуантеллиста Синьяка. Скульптура: Родэн „Ева“ (между окон), Бушар „Девушка с кувшином“, Камилла Клодель „Мольба“.

Вторая комната (направо от первой) включает главным образом вещи Маркè (6 пейзажей, особенно хорош „Неаполь“) и Герэна (4 вещи, лучшая „Галантность“). Еще в зале вещи Лебаска, Боннара, Пюи, Вальтá (7), Дюфренуа, Фриеза, Мангена, Дюпи; все эти художники—французы и принадлежат после-импрессионистской эпохе. Скульптура: посреди залы мрамор Бурделля „Бюст г-жи Цейтлин“; у окна его же бронза „Танец покрывал“.

Третья комната (налево от первой)—Ренуара (1841—1919). На входной стене два его характерно-городских, хотя и с природной обстановкой, жанра „В саду“ и „Купанье“, между ними „Портрет служанки“ и (за дверью) интересная „Голова женщины“. На левой стене известный „Портрет певицы Самари“ в золотистой гамме. На выходной стене женские и детские портреты (70—80 г.г.), типичные для ренуаровской кисти. Тут же на столике фотографический портрет художника. Скульптура: Гино „Торс“ (мрамор).

Четвертая комната—Клода Моне (р. 1840). На стене против окон два больших его пейзажа („Берег реки“ и „Уголок сада“), редкого для импрессионистской школы размера, но не принадлежащих к числу лучших полотен мастера. Ниже первого городской пейзаж „Бульвар Монмартр“ (в Париже) К. Писсаро; ниже второго другой городской пейзаж

„Бульвар в Париже“ Моне, который тоже легко принять за произведение Писсаро. На входной стене небольшое превосходное полотно Моне из серии „Стогов“. На той же стене пять прекрасных пейзажей Сислея; особенно изящно небольшое полотно „Мороз в Лювесьене“ (первое слева внизу). На выходной стене два пейзажа Писсаро „Пашня“ и „Осеннее утро“; правее изумительный „Туман в Лондоне“ Моне (вверху) и еще другой его пейзаж (внизу). Еще правее картины пуантеллиста Кросса и Боннара. Скульптура: четыре бронзовых женских статуи Майолля; на столах: Плен „Сусанна“, Клодель „Покорность“; у входа Паоло Трубецкой (обитальянившийся русский) женская статуэтка (бронза); у среднего окна А. Марк „Ребенок“ (бр.); у выхода Гино „Материнство“ (терракотта). Четыре декоративные вазы по рисункам М. Дени.

Следующая (пятая) комната посвящена Гогэну (1848—1903). За исключением одной, небольшой картины „Кафе в Арле“, напоминающей по своему типу Ван-Гога и написанной в эпоху сотрудничества с последним (1888), все остальные (десять) картин относятся к таитянской эпохе. Уступая в законченности и художественной высоте циклу I музея, это собрание все же является весьма ценным и характерным для художника, давая особенно ясное представление об его блестящих колористических качествах (ср. напр. полотно „Попугаи“ у выходной двери). Оба гогэновских собрания московских музеев дают единственный для знакомства с мастером материал, подобного которому нет нигде в европейских галереях (также как это нужно сказать о собраниях Сезанна, Ма-

тисса и Пикассо в обоих же музеях). Скульптура: семь бронзовых женских статуэток Майолля.

В шестой комнате находятся одиннадцать картин Матисса (самые характерные на стене против окон). Среди них, в правом углу, обращает на себя внимание небольшая, темных тонов, весьма „старомодная“ *nature morte*, которая кажется попавшей сюда по недоразумению. Это одна из самых ранних работ мастера (1896), наглядно освещающая в своем контрасте с остальными весь пройденный им путь. Здесь же, на левой (входной) стене, бросается в глаза плакатно-резкая „Красная танцовщица“ Ван-Донгена; над нею другой женский его этюд; по бокам три пейзажа Вламинка. На противоположной (выходной) стене три вещи сезанниста Фриеза и две Руо. Скульптура: Бугатти „Молодой лев и собака“ (бронза). Декоративная ваза. Вламинка.

В следующей, крайней в ряду, комнате картины Дерена (5) и Пикассо (3). Две из последних („Странствующие гимнасты“ и „Девочка на шаре“) относятся ко второму, „бытовому“ периоду творчества художника (середина 1900-х г. г.) и дополняют в этом смысле собрание I музея. Третья (мужской портрет) представляет весьма типичный, как по своей кубистической форме, так и по особенностям психологической характеристики, образец последнего периода. Скульптура: Бурделль „Скульпторша за работой“ (бронза). Декоративная ваза по рисунку Дерена.

Мы возвращаемся в зал Кл. Моне и идем из него направо в большую с верхним светом комнату, украшенную шестью панно (стенная живо-

пись) Мориса Дени (р. 1870) на сюжет истории „Психей и Амура“. Панно эти, написанные под влиянием аналогичных фресок Рафаэля в вилле Фарнезина в Риме, мало удачны: их грубо-красноватые тона и неприятная диспропорциональность фигур показывают, что художник взялся не за свою задачу. Лучше его же картины над правыми дверями: „Полифем“, „Вакх и Ариадна“ и особенно греческая сцена. Скульптура: у входной стены две группы Родэна „Весна“ и „Поцелуй; у задней стены его же группа „Любовь убегает“ и бюст композитора Малера. Четыре вазы по рисункам Дени.

Направо от этой залы, через темную комнату, проходим в небольшую залу Ван-Гога (1853—1890). Здесь шесть картин, дающих об этом художнике более полное представление, нежели вещи I музея. Налево от входа раннее, но характерное „Ночное кафе“. На левой стене „Хижины“ и жуткая „Прогулка заключенных“ (арестантов, безнадежно кружащихся тесно-сомкнутым кольцом в глубине мрачного тюремного двора-колодца)—вещь, ярко вскрывающая „гуманитарную“ сторону таланта Ван-Гога, весьма близкого в своих настроениях и отчасти в идеях к социализму. На правой стене два пейзажа: „После дождя“ и замечательные „Красные виноградники“, в зловещем блеске своих багровых тонов дающие понятие о красочном динамизме мастера. Направо от входа прекрасное, также полное стихийного движения „Море“.

Другая дверь из темной комнаты приводит в залу Сезанна (1839—1906). Хотя его собрание

здесь превосходит количественно коллекцию I музея (17 вещей), но качественно уступает той. Здесь мы видим ранние (70-х гг.), темноватые и какие-то беспомощные жанры, как „В комнатах“ и „Девушка у пианино“ (на дальней стене, у окна). В них трудно предугадать будущего Сезанна. Почти таковы же и ранние пейзажи, как напр. „Деревья в парке“ 1885 г. (там же). Но рядом есть и характерные вещи зрелой поры, как напр. (стена против окон) „Курильщик“ (1896), портрет жены (1891), и еще более две *natures mortes* (та же стена) и три поздних пейзажа, как „Гора св. Виктории“ и др. (на левой стене). Последние показывают нам Сезанна, как живописца-экспериментатора, менее всего заботящегося о реально-красивой картине природы, а исключительно о разрешении сложной красочно-композиционной задачи. Здесь наглядно видно, насколько его живопись не есть самодовлеющее искусство, как всякая иная, а скорее ряд подготовительных опытов для будущих достижений (как понимал ее и сам художник). В левом углу комнаты фотография художника.

Возвращаемся в зал М. Дени и оттуда входим в темный коридор, где висят (в очень плохих условиях) вещи Герэна, Лампрера, Руссея, Пюи и др. Направо дверь в высокую комнату с готическими окнами (налево коридор выводит в зал Ренуара). В этой, последней, зале галереи собраны вещи художников, стоящих вне основного цикла развития новейшей французской живописи и частью даже не французов. Так здесь находятся два больших, весьма характерных, полотна испанца Зуло-

аги: „Карлик Грегори“, в стиле Веласкеса, и „Сборы на бой быков“. На правой стене другой испанец Англада („Танец“). Рядом красивый реалистический пейзаж француза Симона „Порыв ветра“. Направо от входных дверей жанровые зарисовки Форэна „Музик-Холль“ и „Бал в Парижской опере“. Налево городской пейзаж прекрасного изобразителя Парижа Рафаэлли „Бульвар Сен-Мишель“. Скульптура залы: три бронзовые группы Бари на сюжеты из жизни зверей.



П Р А К Т И Ч Е С К И Е И С С Л Е Д О В А Н И Я

НАЗВАНИЕ	Адрес	Пути сообщения	Дни и часы				открытие музеев						Плата за вход	Условия для экскурсии					
			Зимний сез. с 15 ноября				по 15 февраля			Летний сезон с 15 февр. по 15 ноября.									
			Воскр	Пон.	Втор.	Сред.	Четв.	Пятн.	Субб.	Воскр.	Пон.	Втор.			Сред.	Четв.	Пятн.	Субб.	
I. Третьяковская Галерея.	Замоскворечье; Лаврушинский пер., 12 между Советской ул. (бывш. б. Полянской), и Б. Ордынкой. Тел. 2-87-54.	Трамвай: 3, 10, 11, 18, 25, 33, А. Автобус 3.	11-3	--	11-3	11-3												35 к. Для экскурсантов 17 к.	Регистрация в канцелярии при Галерее. Школьные экскурсанты по субботам бесплатно.
II. Цветковская Галерея.	Кропоткинская набережная. Тел. 3-77-10.	Трамвай А.	11-3	--	11-3	11-3												25 к. Для экскурсантов 10 к.	Регистрация при входе. Школьные экскурсии по пятн. бесплатно.
III. Музей иконописи и живописи (б. Остроуковская Галерея).	Трубниковский пер., д. 17. Тел. 4-20-31.	Трамвай: 5, 16, 22 и Б. Автобус 4.	11-3	--	11-3	--												20 к. Для экскурсантов 10 к.	Регистрация при входе.
IV. Музей живописной культуры (Живопись футуристов и кубистов).	Рождественка, 11. Здание „Вхутемас“ (б. Строгановск. уч.)	Трамвай: 1, 2, 3, 4, 6, 9, 10, 14, 15, 16, 17, 21, 22, 24, 27, 31, 33, 34 Автобус 1.	11-3	--	4-7 веч.													20 к. Для экскурсантов 10 к.	Регистрация в муз. отделе Н-прос (Среднег. бульв., д. б. Страх. О-ва Россия), и при входе. Экскур. Худ. школ — бесплатно.
V. Выставка искусства Востока.	Тот же	Т е ж е	11-3	--	11-3	--												25 к. Для экскурсантов 10 к.	Регистрация при входе.
VI. Музей изящных искусств. (б. Музей Александра III).	Волконка, 12. Тел. 3-26-07.	Трамвай: 3, 10, 18, 24, 34, А.	11-3	--	11-3	11-3												25 к. Для экскурзантов 12 к.	Учаш и красноарм., плат. как экск. По пятн. экскур. бесплатно. Заблгогов. зап. в Музее. По воскр. в Египетск. зал допущ. две груп.: от 10 до 11 от 11 до 12. После 12 ч. в Перг. Римск., и Средне-век. зал экскур. не допускаются.
VII. Первый Музей Нов. Зал. Живописи. (б. Шуйкинская Галерея).	Знаменка, Б. Знаменский пер., 8. Тел. 3-26-11.	Трамвай: 4, 15, 17, 31, А. Автобусы: 2 и 4.	11-3	--	--	11-3												25 к. Для экскурсантов 12 к.	Регистрация при входе в четвергом бесплатно, для рабфактов, кр-цев и школьных экскурсантов.
VIII. Второй Музей Нов. Зал. Живописи. (б. Морозовская Галерея).	Ул. Кропоткина, уг. Мансуровского пер. 21. Тел. 3-50-23.	Трамвай: 24, 34, А.	11-3	--	--	11-3												25 к. Для экскурсантов 12 к.	Как для предыдущего.

ПРИМЕЧАНИЕ: В праздники **ВСЕ** музеи **ОТКРЫТЫ** обькновенно, как в **ВОСКРЕСЕНЬЕ**, об ие Б дни после-праздн. иногда закрыты (см. публикаций). По **Понеделникам** все музеи

закрываются (Рождество, Пасха, Совет. празд.) публикуются в газ. см. также извещен. у дверей муз. закрыты.

В МАГАЗИНАХ ГОСИЗДАТА ИМЕЮТСЯ В ПРО-
ДАЖЕ СЛЕДУЮЩИЕ ПУТЕВОДИТЕЛИ ПО
ПОДМОСКОВНЫМ УСАДЬБАМ И МУЗЕЯМ
МОСКВЫ:

Серия Ив. Лазаревского и В. Згура

„ПОДМОСКОВНЫЕ МУЗЕИ“

I. Кусково. Останкино. II. Архангельское
Никольское-Урюпино. Покровское-Стрешнево
III. Остафьево. Мураново. Абрамцево. IV. Оль-
гово. Дубровицы. V. Сергиевский Историко-
Художественный Музей. VI. Царицыно. Кузь-
минки. Суханово.

В эту серию путеводителей включены описания наиболее
значительных подмосковных музеев-усадб и описание б. Троиц-
кой лавры, являющейся в наше время крупнейшим музеем.

Текст составлен искусствоведами, членами Общества изучения
русской усадьбы.

Чтобы сделать затрагиваемые в них вопросы доступными для
широких масс экскурсантов и тем самым углубить понимание
их,—к каждому выпуску приложен словарь всех технических
терминов и выражений, а также сведений о различных встречаю-
щихся в нем именах. Цена каждого вып.—1 р.

Серия П. Перцова

I. „Подмосковные экскурсии“. Цена 50 коп.

В этом путевод. указаны 12 трамвайных поездок по ближайшим
усадьбам.

II. „Усадебные экскурсии“ Цена 1 р. 20 к.

В этом путеводителе указаны 16 железнодорожных поездок по
радиусу вокруг Москвы до шестидесяти верст с соответств.
практич. сведениями.

III. Художественные музеи Москвы. Цена 70 к.

В этом путеводителе описаны все главные (как старые, так
и новые) московские собрания образцов главных течений русской
и иностранной живописи и скульптуры.



2002132693

